

پروفیسر عنوان حشرتی

تقیہ نامہ

پروفیسر عنوان چشتی

عنوان چشتی (افتخار الحسن) کا آبائی وطن قصبہ منگلور ضلع ہردوار (ہوپی) اور وطن ثانی حضرت دہلی ہے۔ موصوف کی تاریخ پیدائش ۵ فروری ۱۹۳۷ء ہے۔ انھوں نے ۱۹۶۱ء میں جغرافیہ میں ایم اے پاس کیا اور ۱۹۶۳ء میں امتیاز کے ساتھ اردو میں ایم اے پاس کیا۔ ۱۹۷۳ء میں دہلی یونیورسٹی نے "اردو شاعری میں حیثیت اور تکنیک کے تجربے" پر پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ موصوف نے ۱۹۶۴ء میں لکچرر اور ۱۹۷۵ء میں ریڈر کی حیثیت سے کام کیا۔ ۱۹۸۳ء میں پروفیسر آف اردو کے منصب پر فائز ہوئے۔ آج کل جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ڈین نیکلسن آف ہیومنیز اینڈ لینگویجز کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی ایک ہمہ جہت فنکار ہیں۔ ان کی اب تک متعدد موضوعات پر ۱۹ کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے علاوہ تقریباً ساٹھ تین سو مضامین اور ڈھائی سو کتابوں پر تبصرے بھی زیور طباعت سے آراستہ ہو چکے ہیں۔ یہ بات اہم ہے کہ پروفیسر عنوان چشتی کی تحریروں نے اس دور کے بعض ادبی و تہذیبی رجحانات کو متاثر کیا ہے۔ موصوف اردو کے ادبی حلقوں میں منفرد شاعر، ممتاز نقاد و محقق اور مقبول و موثر خطیب کی حیثیت سے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی نے حضرت شاہ ولایت منگلوری کے سجادہ نشین اور جماعت صوفیہ ہند کے جنرل سکریٹری کی حیثیت سے بیش بہا خدمات انجام دی

تقی‌دنامہ

یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش، لکھنؤ
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

تقی‌دنامہ

عنوانِ چشتی

پیشکش

اُردو سماج - بی ۱۱۷، جامعہ نگر - نئی دہلی 110025

نام کتاب :	تنقید نامہ
مصنف :	پروفیسر عنوان ہشتی
ناشر :	مصنف (پروفیسر عنوان ہشتی)
پتہ :	اردو سماج بی ۱۱۷، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵
اشاعت :	اکتوبر ۱۹۹۲ء
تعداد :	500
قیمت :	خاص ایڈیشن 80 روپے
کتابت :	ایس۔ ایم۔ منظر
طباعت :	برٹی آرٹ پریس۔ پیووی ہاؤس۔ وریانگج۔ دہلی ۶
ملنے کے پتے :	

- ۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵
- ۲۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، بمبئی ۳
- ۳۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۶
- ۴۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲
- ۵۔ کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۶
- ۶۔ بک اپسوریم، سبزی باغ، پٹنہ
- ۷۔ انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، راؤز ایونیو، نئی دہلی ۲
- ۸۔ ایکویشنل بک ہاؤس، نگلی عزیز الدین وکیل، کوچہ پنڈت، دہلی ۶
- ۹۔ نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ

تقسیم کار:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

اپنے بچوں

جاوید اقبال

سیما سحر

اویس جاوید

اویس

نائلہ

کے نام

فہرست

۹ زرقعد (مقدمہ) مصنف
تنقید و تجزیہ :

- ۱۱ ۱۔ انسانیت : بحران کی زد میں
- ۱۷ ۲۔ مرزا غالب : اصلاح سخن
- ۲۸ ۳۔ مومن : پیکر تراشی
- ۳۶ ۴۔ مولوی عبدالحق : تنقید نگاری
- ۴۸ ۵۔ حسن نظامی : شخصیت اور فکر و فن
- ۶۳ ۶۔ مسعود حسین خاں : مرقع نگاری
- ۷۲ ۷۔ ہم عصر اردو غزل : دہلی میں
- ۸۹ ۸۔ جدید اردو غزل : مغربی بنگال میں

نقد ابوالکلام :

- ۱۰۱ ۹۔ ابوالکلام آزاد : صوفیانہ رجحان
- ۱۰۸ ۱۰۔ ابوالکلام آزاد : ایک ہمہ جہت شخصیت
- ۱۱۵ ۱۱۔ ابوالکلام آزاد : نظریۂ اتحاد

تعارف و تبصیر :

- ۱۲۳ ۱۲۔ مرزا مظہر جان جاناں
- ۱۲۸ ۱۳۔ سراج اورنگ آبادی

۱۳۱ ۱۴۲- شاه نصیر (۱)

۱۳۵ ۱۵- شاه نصیر (۲)

۱۳۹ ۱۶- مرزا غالب

۱۴۳ ۱۷- احسن مارہروی

تجزیہ:

۱۴۸ ۱۸- سنگ جال

۱۵۳ ۱۹- اطراف

۱۵۶ سوانحی خاکہ، عنوان چشتی

زرقہ

(مقدمہ)

تخلیق اور تحقیق کی طرح تنقید بھی ایک آزاد، مکمل اور خودمکتنی فن ہے۔ دوسرے بہت سے ناقدوں کی طرح میں نے شعری یا غیر شعری طور پر اپنے تنقیدی اصولوں، رویوں اور طریقوں کے بارے میں اشارے کا جرم کیا ہے یا سادت حاصل کی ہے۔ میں نے اپنی تنقید کو کبھی تحقیقی تنقید کہا، کبھی اُس کو انتخابی تنقید قرار دیا اور کبھی اپنی تنقید کو ایسی تنقید کی ایک شکل بتایا۔ جہاں تک میرے تنقیدی طریقہ کار کا تعلق ہے اُس کے بارے میں میں نے ایک جگہ اس طرح اظہار خیال کیا تھا:

"سب سے پہلے میں شاعری کو ایک لسانی پیکر تصور کرتا ہوں۔ اور اس کے لسانی، لسانیاتی، فنی اور عرضی پہلوؤں پر غور کرتا ہوں جس میں زبان، بیان اور اظہار کے تمام وسیلے شامل ہیں۔ اظہار کے وسیلوں کے تجزیے سے گزر کر اُس کے معنوی پہلو پر غور کرتا ہوں۔ جس میں ادراکی، جذباتی، تخیلی اور نفسیاتی ہر سطح شامل ہے۔ اس مرحلے سے گزر کر لفظ و معنی کے پس پشت جو اسباب و محرکات کار فرما ہیں، اُن پر غور کرتا ہوں۔ خواہ وہ نفسیاتی ہوں یا زمان و مکان سے وابستہ ہوں۔" (معنویت کی تلاش، ص ۸)

میں اپنے طریقہ کار پر کس حد تک عمل کر سکا ہوں، اس کا جواب میری کتاب "تنقید نامہ" کی تحریر میں دیں گی۔ اگر میں اپنی کوشش میں کامیاب ہو سکا تو میں سمجھوں گا کہ میری محنت بار آور ثابت ہوئی۔

تنقید نامہ چار حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں انسانیت، بحران کی زد میں، مرزا غالب، اصلاح سخن، مومن، پیکر تراشی، مولوی عبدالحق، تنقید نگاری، حسن نظامی، شخصیت اور فکر و فن، سعود حسین خاں، مرتضیٰ نگاری، جدید اردو غزل، مغربی بنگال میں، ہم عصر اردو غزل، دہلی میں شامل ہیں۔ دوسرے حصے میں مولانا

ابوالکلام آزاد کے فکر و فن پر تین مضامین یعنی ابوالکلام آزاد: صوفیانہ رمان، ابوالکلام آزاد: ایک ہمہ جہت شخصیت، ابوالکلام آزاد: نظریۂ اتحاد شامل ہیں۔ تیسرے حصے میں چھ مختصر مضامین شامل ہیں جو بالترتیب مرزا مظہر جان جاناں، سراج اویگ، آبادی، شاہ نصیر (۱)، شاہ نصیر (۲)، مرزا غالب اور احسن مارہروی پر ہیں۔ تیسرے حصے کے مضامین میں یہ بات قدر مشترک ہے کہ ان میں جزو کے حوالے سے کل کو سمجھنے کی کوشش کا رفرما ہے۔ بنیادی طور پر یہ ریڈیو تقریریں ہیں۔ چوتھے حصے میں سنگ جال اور اطراف کے مختصر تجزیے شامل ہیں۔

آخر میں شکریے کا خوش گوار فرض ادا کرنا چاہتا ہوں۔ سب سے پہلے میں اپنی اہلیہ یزد عنوان حشری اور اپنے بیٹوں ملک اختر حشری اور فیصل انتخاب حشری کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جو مجھے گھر کے کاموں سے بے نیاز رکھتے ہیں اور علمی کاموں کے لیے گھر کی فضا بھی سازگار رکھتے ہیں۔ جناب شاہد علی خاں جنرل منیجر مکتبہ بامولینڈ کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھیں مجھ سے اور میرے علمی کاموں سے محبت ہے۔ آخر میں یوپی اردو اکادمی کے سکریٹری جناب رام لعل اور ان کے رفقاء کار کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی وجہ سے یہ کتاب منظر عام پر آسکی۔ ایس ایم مظہر صاحب کا ممنون ہوں کہ انھیں میرے علمی کاموں سے لگاؤ ہے۔ یہ کتاب انھیں کے قلم معجز رقم کا شاہ کار ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا کا شکریہ ادا کرنا بھی میرا اخلاقی فرض ہے۔

عنوان

۲۱ مارچ ۱۹۶۲ء

بی ۱۱۷، ۱ اردو ساج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

ڈین نیکلٹی آن ہیومنیز اینڈ لینگویجز
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵

انسانیت : بحران کی زد میں

دنیا بظاہر بہت وسیع و عریض ہے۔ لیکن رسل و رسائل، سائنس اور ٹکنالوجی کی فراہم کی، بی آسانیوں کی بدولت دنیا سمٹ کر ایک اکائی یا ایک مختصر خاندان بن گئی ہے جس کے نتیجے میں متحدہ دلسانی، تہذیبی، اقتصادی اور مذہبی گروہ ایک خاندان کے عناصر بن چکے ہیں۔ یہ عرصہ بظاہر ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بظاہر انسان ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے بہت دور ہے۔ یہ عالمی خاندان اوپر سے بہت پرسکون نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ذہن و ضمیر میں بے چینی کا لاوا پک رہا ہے۔ اور اضطراب کے زلزلے برپا ہیں۔ ان دنوں زندگی کی ہر سطح پر ایک حشر برپا ہے۔ زندگی کے افق پر سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی زندگی کا سب سے زیادہ سچا رنگ ہے۔ اس لیے رنگوں کے اس تضاد اور تصادم میں نگاہیں خیرہ ہیں اور اذہان ابہام اور الجھن کا شکار ہیں۔ ایک عام انسان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اصلیت اور حقیقت کیا ہے؟ یہ الجھن قومی اور بین الاقوامی ہر سطح پر نمایاں ہے۔ ہندوستان میں بیشتر آبادی خواہ وہ عملی اور شعوری طور پر مذہبی نہ ہو، لیکن نظریاتی طور پر مذہب کو پسند کرتی ہے اور اس کے لیے اپنے دل میں نرم گوشہ رکھتی ہے۔ ہندوستانی سماج میں فرد جس تہذیب اور محاسن میں آنکھ کھوتا ہے، اس میں ماں کی لوریوں سے لے کر تہذیبی اداروں تک کسی نہ کسی طرح مذہبی رسوم و رواج کی کارفرمائی دیکھتا ہے اور اسی نہج پر اس کے ذہن کی تشکیل ہوتی رہتی ہے۔ لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ جب ہم اعلیٰ تعلیم کی طرف رجوع کرتے ہیں تو انسان کے موروثی عقائد اور جدید فکرات

۱۳ میں تضاد محسوس ہوتا ہے۔ مذہب کا نقطہ نظر یہ ہے کہ انسان انسان کی اولاد ہے۔ اللہ کی عیال یا برہم کا کٹم ہے۔ ڈارون کہتا ہے کہ انسان بندر کی اولاد ہے۔ یہ نقطہ نظر انسان کے سر سے اشرف المخلوقات اور خدا کی خلقت کا تاج اتار لیتا ہے اور اس کے اندر سوئے ہوئے درندے کو جگادیتا ہے۔ مذہب نے انسانی رشتوں کو اخلاقی قدروں کے سانچے میں ڈھال کر پاکیزہ اور مقدس قرار دیا تھا۔ جدید نظریات نے اس کی نفی کر دی۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ جب ایک عمر رسیدہ ماں اپنے گمن بچے کو پیار کرتی ہے یا ایک بوڑھا باپ اپنی ننھی سی بیٹی کو پیار کرتا ہے تو اس کے پس پردہ جنسی خواہشات کارفرما ہوتی ہیں۔ فرائڈ نے ماں بیٹے اور باپ بیٹی کے مقدس انسانی رشتوں کو جنسی جبلت کی قربان گاہ پر چڑھا دیا اور ہمارے اخلاقی ڈھانچے پر ضرب لگا کر سماجی نظام کو درہم برہم کر دیا۔ مذہب کا خیال ہے کہ اللہ تعالیٰ فاعل حقیقی ہے۔ وہی خالق کائنات ہے اور قادر مطلق ہے۔ مذہب نے ایک اورائی، روحانی اور اخلاقی نظریہ دے کر اس کے مطابق سماجی اور آدمی زندگی گزارنے پر اصرار کیا تھا۔ لیکن مارکس نے کہا کہ اصل حقیقت مادہ ہے اور مادی حصار سے باہر کوئی چیز نہیں ہے۔ اس طرح مارکس کے نظریے نے جدید مادیت کے ہتھیار سے اورائیت، روحانیت اور ان کے بطن سے نمودار ہونے والی اخلاقیات پر کاری دار کیا۔ زمین اور آسمان کے مقدس رشتے کو کمزور کر دیا۔ ڈارون، فرائڈ اور مارکس کے نظریات ہی پر منحصر نہیں ہے۔ اکثر نظریات اور فلسفے ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ خاص طور پر مذہبی انکار اور عقائد سے دست و گریباں ہیں۔ ان نظریوں کے تضاد میں ایکتا اور رنگارنگی میں یک رنگی تلاش کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے تعلیم کی طسرت اشتیاق کے ساتھ بڑھنے والے نوجوانوں کے اذہان نظریاتی تضاد و تصادم کے اثرات کا شکار ہیں جس سے پریشاں فکری اور پریشاں نظری پھیل رہی ہے۔

سائنس اور ٹیکنالوجی خدا کی عظیم نعمت ہے اور انسانی ذہن کا عظیم کارنامہ۔ اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی نے انسان کو زندگی کے پرانے اور پیچیدہ مسائل کو حل کرنے کا حوصلہ اور سلیقہ عطا کیا ہے۔ مکانی فاصلوں کو کم کر دیا ہے۔ نئی تحقیقات اور ان کے مناسب استعمال نے انسان کو آرام، خوشحالی اور برتری عطا کی ہے۔ یہ سب کچھ سائنس اور ٹیکنالوجی کی تعمیری ایجادات اور مثبت استعمال کا نتیجہ ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان نے سائنس اور ٹیکنالوجی کے میدان میں تخریبی ایجادات کی ہیں اور ان کا منفی استعمال بھی کیا ہے جس کا نتیجہ ایک شدید

کشمکش، جنگ زرگری اور تباہی کی شکل میں نمودار ہو رہا ہے۔ اقبال نے اسی مفہوم میں تینوں کی حکومت کی سنگدل اور سفاکی کا ماتم کیا تھا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثرات کو روکا نہیں جاسکتا۔ اس کا نفوذ ہماری زندگی کے ہر شعبے میں ہو رہا ہے۔ لیکن سائنس اور ٹیکنالوجی کے مضر اور مفید پہلوؤں، تعمیری اور تخریبی جہتوں اور منفی و مثبت انداز کو ایک دوسرے سے الگ کرنا، نیز سائنس اور ٹیکنالوجی کو انسان کے بگاڑ کے لیے نہیں بلکہ بناء کے لیے استعمال کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس لیے اس میدان میں بھی انسان پریشاں ذہنی پریشاں فکری اور پریشاں نظری کا شکار ہے۔ عالمی سطح پر مہلک ہتھیاروں کے پھیلنے اور استعمال کرنے کو روکنے کے لیے معاہدے ہو رہے ہیں۔ پھر بھی انسانوں کے سر پر تباہی کی تلوار لٹک رہی ہے اور اجتماعی موت کا خوف طاری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان پوری طرح اپنے قدیم طرز زندگی یعنی اخلاقی، روحانی اور وجدانی انداز فکر و عمل کو چھوڑ کر جدید طرز فکر و کار اور سائنسی نیز مادی طرز زندگی کو نہیں اپنا سکا ہے۔ انسان ایک طرف پوری طرح اپنی پُرانی جڑوں پر استوار نہیں ہے۔ اور دوسری طرف نئی زندگی کے سفر میں کامرانی کی کہکشاں تک بھی نہیں پہنچا ہے۔ وہ ترشٹکو کی طرح بیچ میں لٹکا ہوا ہے اور دونوں اطراف کے مصائب سے تو دوچار ہے ہی، مگر ان کی سعادتوں اور برکتوں سے بڑی حد تک محروم بھی ہے۔ جس سے انسانی ذہن ایک عجیب تضاد، تناؤ اور کشمکش کا شکار ہے۔

یہ میرے دور کا انسان ہے کہ ترشٹکو

بھٹک رہا ہے خلا میں مری صدا کی طرح

تضاد اور تصادم کی کیفیت محض فکری اور سائنسی سطح پر ہی نہیں ہے، بلکہ زندگی کی ہر سطح کا ہی عالم ہے۔ اقتصادی سطح پر بڑی قوموں کی رستاکش، عالمی بینک کے ہتھکنڈوں اور کمزور اقوام کے استحصال سے کون باجر نہیں۔ عالمی سطح پر سیاست کے منظر نامے پر بے گناہ انسانوں کے خون کے جا بجا دھبے نظر آتے ہیں۔ دور کیوں جاویں۔ مشرق وسطیٰ بڑی طاقتوں کی سازشوں کا شکار ہے۔ صیہونیت نے فلسطینیوں کو ان کے اپنے وطن سے محروم کر کے در بدر بھٹکنے اور اپنے لہو کا ذائقہ چکھنے پر مجبور کر دیا ہے۔ عالمی سیاست کے طاقت ور شاطروں نے بساط شطرنج کو اس طرح کھپایا ہے کہ فلسطین اور دیگر کمزور قومیں اپنے تمام مہروں کو ہوانے اور موت کے گھاٹ اتروانے پر مجبور ہیں۔ عالمی سیاست کے شکاریوں نے حال ہی میں مشرق وسطیٰ میں

ایک تیر سے دو شکار کیے ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ عراق اور کویت کے تنازعے کے نام پر ایک طرف عراق کی سالمیت اور خود مختاری خطرے میں ہے اور دوسری طرف وہی عرب کے ذخیرے اور زمین جنگ زرگری کی زد میں ہے۔ کون جانے عالمی سیاست کے شکاری کب مشرق وسطیٰ کو خاک و خون میں تڑپنے پر مجبور کریں۔ اس ناامیدی میں امید کی ایک ہلکی سی کرن روس میں نئی تبدیلیوں اور جرمنی کے متحد ہونے کی شکل میں نمودار ہوئی ہے۔ لیکن یہ کرن بہت مدہم ہے۔ یہ تبدیلیاں یورپ کی سر زمین پر ہو رہی ہیں۔ لیکن ایشیا اور افریقہ کی زمین امن و پیار اور خوشحالی کی روشنی کے لیے آج بھی ترس رہی ہے۔

ہمارے قومی منظر نامے کا عجیب حال ہے۔ یہاں زندگی کی ہر سطح پر نراج کی کیفیت ہے۔ ہمارے ملک میں خوشحالی کے خواب کو بڑھتے ہوئے افلاس نے جھٹلادیا ہے۔ جہالت کا رنگ علم کے زرخاں کو لگاتار پاٹ رہا ہے اور فرقہ پرستی نے ہماری تہذیبی اقدار، قومی اتحاد، ملک کی سالمیت اور ہماری عاقبت کی چادر تار تار کر دی ہے۔ مختصر طور پر کہا جاسکتا ہے کہ افلاس کو سوشلزم اور موزوں ترین اقتصادی نظام کو اپنا کر دور کیا جاسکتا ہے اور ہندوستانی سماج کے لیے لازمی موزوں طریقہ تعلیم سے جہالت کے اندھیروں کو دور کیا جاسکتا ہے۔ مگر کون سنت ہے فغان درویش؟ سیاست حاضرہ ہر روز نیا رنگ بدلتی ہے۔ سیاسی بازیگر ذاتی مفاد اور وقار کی دھن میں قومی وقار اور مفاد کو قربان کر رہے ہیں۔ اس طرز سیاست سے ہندستان کا عام شہری کتنا پریشان ہے؟ اس کا اندازہ لگانا مشکل ہی نہیں بلکہ محال ہے۔ جہاں تک فرقہ پرستی کے ننگے ناچ اور قومی ایجتا کی دیوی کے عصمت بی بی اور بے چادری ہونے کا سوال ہے اس ضمن میں بھی بہت انحراف و تغریط ہے۔

بندگان سیاست مختلف گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ اپنے ہاتھوں میں رنگ برنگے پرچم لیے اور اپنے لبوں پر خوبصورت نعرے بجائے بازار سیاست میں رقص کر رہے ہیں اور خداوندان سیاست اس غول بیا بانی کو اپنی انگلیوں کے اشارے پر بچا رہے ہیں۔ افسوس ہے کہ خداوندان سیاست کی نیت اور عمل میں تضاد ہے۔ نظریے اور نظام کار میں فرق ہے۔ یہ دگ چاہتے ہیں وہ کرتے نہیں اور جو کرتے ہیں وہ کہتے نہیں۔ جس کی بدولت ایک شریف اور مخلص انسان پریشان ہے۔ دور کیوں عاصیہ۔ فرقہ پرستی کے علاج کے طور پر اکثر خداوندان سیاست اور سحر زدہ ارباب دانش قومی ایجتا کا نسخہ تجویز کرتے ہیں۔ قومی ایجتا واقعی ایک اچھا نعرہ اور ایک اچھا تصور ہے لیکن

یہی قومی ایکتا کا آئینہ خداوندان سیاست کی نظر اور نظریے کی گرمی کی تاب نہ لا کر گچھلنے لگتا ہے۔
یوں تو قومی سطح پر قومی ایکتا کا خواب کثرت تبصیر سے پریشان نظر آتا ہے۔ لیکن تین تبصیریں صاف
نظر آتی ہیں جن کے اپنے اپنے مخصوص مضمرات، نتائج اور اثرات ہیں۔ میں نے ایک جگہ لکھا تھا:

”ہندوستان میں ایک طبقہ وہ ہے جو سرہندوستانی کے ایک بنیادی دھارے میں
ضم ہونے پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی نگاہ میں محض ایک زبان، ایک کلمہ، اور ایک مذہب
ہی صحیح قومی وحدت کی تشکیل کر سکتا ہے۔ اس نظریے کے علم بردار سرہندوستان سے
ثبوت و فاداری طلب کرتے ہیں اور اس کا بھارتیہ کرن کرنے پر بضد ہیں۔ یہ ملک کے
نارائن دوست ہیں انھیں یہ خیال نہیں آتا کہ ہر شخص کو اپنی زبان، اپنی تہذیب، اپنا
مذہب، غرض اپنے وجود کی تمام داخلی اور خارجی خصوصیات عزیز ہوتی ہیں۔ اس طرح
کے مطالبے بد اعتمادی پیدا کرتے ہیں اور محبت اور یگانگت کی جگہ نفرت اور خون پیدا
کرتے ہیں۔ دوسرا طبقہ وہ ہے جو اپنی لامحدودیت اور ایک مخصوص نظریے کے تحت
صرف مادیت کا قائل ہے۔ روحانیت کی نفی کرتا ہے اور بار بار اس بات کی تکرار کرتا
ہے کہ جملہ مذاہب ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ انسانوں کو عقیدوں میں تقسیم کرتے
ہیں جس سے ذہنوں میں قدمت پسندی، توہم اور نفرت کی پرورش ہوتی ہے اس لیے
جملہ مذاہب کو جتنا حلری ہو سکے خیر باد کہنا چاہیے۔ بلکہ یہ طبقہ ضرورت پڑنے یا موقع ملنے
پر مذہب کو تشدد کے ذریعہ ختم کرنے پر آمادہ ہے۔ یہ بھلے مانس یہ نہیں سوچتے کہ
مذاہب نے انسانی تمدن اور اس کی بنیادی اقدار کو جس انداز سے فروغ دیا ہے
- تاریخ انسانی میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ یہ بات کس طرح ممکن نظر نہیں آتی کہ بیک
جنبش نظر اور بیک جنبش تیغ سارے مذاہب کا سر قلم کر کے ایک خالص حیوانی معاشرہ
قائم کر دیا جائے اور نام نہاد قومی اتحاد یا عالم گیر انسانیت کا پرچم لہرایا جائے۔ ایک
اور تیسرا طبقہ ہے اس کا خیال ہے کہ انسان کے مادی وجود کے ساتھ اس کا ایک
’داخلی‘ وجود بھی ہے جس طرح وہ خارجی وجود کی بقا اور تحفظ کی ضرورت
محسوس کرتا ہے اور اس کے فروغ کے لیے کوشاں رہتا ہے اسی طرح اپنے داخلی
وجود کی اور روحانی وجود کی بقا و تحفظ اور آزادی کا خواہاں بھی ہوتا ہے۔“

اخلاقی اور تہذیبی اقدار نیز مذہبی افکار انسان کے داخلی وجود کا حصہ ہیں۔ وہ اپنے طرز معاشرت، انداز فکر، نظریہ زندگی، تہذیبی تصورات اور اسلوب حیات سے بہت پیار کرتا ہے۔ اس لیے تیسرے طبقے کے دانش ورروں نے صاف طور پر کہا کہ قومی اتحاد کے لیے ہر شخص کو نہ صرف یہ کہ اپنے مذہبی، لسانی اور تمدنی افکار پر قائم رہنے کی آزادی ہے۔ بلکہ اپنی تہذیب کے تحفظ کرنے، تمدنی رسوم کو ادا کرنے اور مذہبی عبادتوں کو کھلم کھلا پورا کرنے کی آزادی بھی ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ دوسرے افراد و اشخاص کے افکار و عقائد کی اعلانیہ تکذیب و تہلیل کا باعث نہ ہوں۔ ہر شخص کو اپنی مادری زبان کو پڑھنے، اپنی تہذیبی خصوصیات اور تمدنی امتیازات پر پوری شان و شوکت سے عمل پیرا رہنے کی آزادی ہے۔ یعنی ہر شخص کو اپنے خارجی وجود کے تحفظ کے ساتھ اپنے باطنی وجود کی انفرادیت کو باقی رکھنے اور اس کو تازہ کار بنانے کی آزادی ہے مگر شرط یہ ہے کہ یہ انفرادیت، وطنیت اور قومیت سے متصادم نہ ہو۔ یعنی فرد کو ذہنی اور عملی آزادی و وطنیت اور قومیت کی قیمت پر نہیں دی جاسکتی۔ اس نظریے کی اساس یا خلاصہ یہ ہے کہ ہم قومی سطح پر ایک ہیں۔ مگر قوم کے عناصر ترکیبی کی حیثیت سے ہر عنصر کی اپنی ایک شخصیت اور انفرادیت ہے۔ یعنی ہر لسانی، تہذیبی اور مذہبی اقلیت اپنے تشخص کو برقرار رکھتے ہوئے ایک وسیع تر ہندوستانی قوم کی تشکیل کرتی ہے۔ یہ تصور مہاتما گاندھی، پنڈت جواہر لال نہرو، مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین و ہندستان کے تمام اعتدال پسند اور ہندوستانیت کے مزاج شناس دانش ورروں نے پیش کیا ہے۔ اسی تصور پر ہمارے دستور کی اساس ہے جس میں جمہوریت سوشلزم اور سیکولرزم کے رہنما اصول شامل ہیں۔ اگر قومی اتحاد کے اس لچک دار اور قابل عمل تصور کو قبول کر لیا جائے تو چاہے اردو کا مسئلہ ہو، اقلیتوں کی تعلیم کا مسئلہ ہو، پس ماندہ اور کمزور گروہوں کا معاشی مسئلہ ہو یا بابری مسجد، رام جیم بھومی کا مسئلہ ہو، آسامی اور انصاف کے ساتھ حل کیا جاسکتا ہے۔

ہندوستانی معاشرے میں جو تضاد اور تصادم، کھنچاؤ اور تٹاؤ، بیزاری اور بے کیفی ہے، اس کو دور کرنے کے لیے اپنی جڑوں پر استوار ہونے اور دلوں کو روحانیت کی شمع سے منور کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک سچی بات یہ ہے کہ نفرت سے نفرت اور محبت سے محبت پیدا ہوتی ہے۔ حرص، رقابت، حسد اور دشمنی ایسے ہی جذبات کو مخاطب یا فریق ثانی کے دل میں جگاتی ہے۔ اس لیے اپنی لسانی تہذیبی قدروں اور تمدنی روایات پر از سر نو ایمان تازہ کرنے کی ضرورت ہے۔

مرزا غالب: اصلاحِ سخن

”اصلاحِ سخن“ بنیادی طور پر تنقید بلکہ عملی تنقید ہے۔ تخلیقی عمل باطن سے خارج کی طرف ہوتا ہے۔ یعنی حسی و ادراکی عناصر، جذباتی اور تخیلی فضا سے گزر کر تکنیکی یا لسانی پیکر اختیار کرتے ہیں۔ تنقید کا عمل اس کے برعکس یعنی خارج سے باطن یا باہر سے بطون کی طرف ہوتا ہے۔ یعنی نقاد کسی تخلیق کو ایک نامیاتی کل کی حیثیت سے قبول کر کے خارجی پرت سے اس کے تجزیے کا آغاز کرتا ہے۔ وہ فن پارے کی ہیئت کے عناصر اور ان کے فنی اور جمالیاتی رشتوں پر غور کرتا ہے۔ وہ الفاظ سے معانی، معانی کے معانی، تلازموں اور محرکات تک رسائی حاصل کرتا ہے اور فن پارے کی روح میں اتر کر تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت، قدر یا کیفیت تک پہنچتا ہے اور تخلیق کی تخیلی دل شریح کرتا ہے۔ نقاد کو تنقید کے عمل میں ہر سطح پر کھرے کھوٹے کی پرکھ کرنی پڑتی ہے۔

تنقید کے اصول اور تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اور پھر ادب و فن کی تفہیم، تجزیے اور قدر شناسی کے لیے انہی پر آزمائے جاتے ہیں۔ اس لیے کسی نے سچ کہا ہے کہ ادب کے لیے تنقید سانس کی طرح ناگزیر ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں تنقید کی ناگزیریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مگر اسی کے ساتھ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن ہے اور سچ بولنے اور حق کر دکھانے کا بُنربے۔ تنقید کے ایک طرف تنقیص اور دوسری طرف تحسین ہے اور تنقید ان کے درمیان دونوں میں شریک مگر دونوں سے الگ ہے۔ یہاں تعصب اور تاثر گزر نہیں۔ اس راہ میں توازن، اعتدال اور احتیاط کا، ضرورت ہوتی ہے۔ تنقیدی سچ کی گرمی سے کبھی کبھی اعتدال اور احتیاط کا آگینہ گھٹنے لگتا ہے اس کو بھی نگاہ میں رکھنا پڑتا ہے۔ تنقید نے سوالوں کو جنم دیتی ہے۔ خود زخم کھاتی ہے

مگر ادب اور تخلیق کو نئی توانائی اور نئی زندگی عطا کرتی ہے۔ اصلاحِ سخن بھی علمی تنقید کا ایک رُخ ہے۔ اس لیے اس کو بھی اسی پیچیدہ اور سنگناخ زمین سے گزرنا پڑتا ہے۔ تنقید اور اصلاحِ سخن سچائیوں کا زہری کر ادب اور زندگی کو نئی معنویت عطا کرتی ہے۔ نئی معنویت کا لطف اٹھانے کے لیے فنکار اور قاری دونوں کو اپنے ذہن اور ضمیر کے درپچے تازہ ہوا کے لیے وار کھنے پڑتے ہیں۔ اور ان کے شور میں سچائی کی روح پرور سرگوشیوں کو سننے کے لیے خود کو تیار کرنا پڑتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اصلاحِ سخن تنقید کے میدان میں تمنا کا دوسرا قدم ہے۔ تنقید تجزیہ کرتی ہے، مگر اصلاحِ سخن عملِ جراحی سے کام لیتی ہے۔ غالب مادے کو نکالتی اور سرجری کرتی ہے۔ یہ بدن ہی کو نہیں، روح کو بھی سنوارتی ہے۔ اصلاحِ سخن عیوب، استقام اور تقاض کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کا سر قلم کرتی ہے اور خوب سے خوب تر کی تلاش میں نئی جمال آفریں پیوند کاری کرتی ہے۔

اصلاحِ سخن پر جو اشارے ملتے ہیں، وہ اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ اصلاحِ سخن کا دائرہ شعر کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں پر محیط ہے۔ مصلح شعر معائب و محاسن شعر کا جائزہ لیتا ہے۔ محاسن کو باقی رکھ کر، مزید محاسن پیدا کرنے کے لیے عیوب و استقام پر نشتر زنی کرتا ہے اور انھیں ناسد مادے کی طرح نکال باہر کرتا ہے۔ ابراسخی کا خیال ہے کہ مصلح شعر "زبان" کے نکات اور "فن" کے رموز کا معلم ہے۔ غالب رام کے خیال میں مصلح شعر کا کام معنوی اور لسانی اعتبار سے شعر کو درست کرنا ہے۔ "جوش ملیح آبادی کے اغاظ میں مصلح شعر، شعر کے حسن ظاہر اور حسن باطن پر گہری نظر رکھتا ہے اور دونوں کے عیوب کو دور کرتا ہے۔ اور دونوں کے اوصاف کو باقی رکھتا ہے۔" سلطان حیدر جوش کی رائے ہے کہ اصلاحِ سخن کا "مقصود محض عیوب و تقاض رفع کرنا، مگر کو پورا کرنا یا ماند رنگ کو اجالنا ہے۔ عیوب و تقاض خواہ تخیل و مطالعہ فطرت کے متعلق ہوں یا زبان کے، یقیناً قابلِ اصلاح ہیں۔" جلیل قدوائی کا خیال ہے کہ "زبان اور محاورات نیز شعر کے ظاہری محاسن ایسی چیزیں ہیں، جو شعر میں نہ صرف آراستگی، بے ساختگی اور ایک خاص شان پیدا کرنے میں معاون ہوتی ہیں، بلکہ

۱۔ اصلاحِ الاصلاح۔ رام پور۔ ص ۱۱

۲۔ غالب کا فنکارانہ شور (از محمد شتاق شرق) میرٹھ، ص ۸

۳۔ آئینہ اصلاح۔ نکودر ضلع جالندھر۔ ص ۸

۴۔ اصلاحِ سخن ۱۹۸۶ء۔ کلکتہ۔ ص ۵۱

شعر کی معنوی حیثیت کو بھی بلند کرتی ہیں: "سیلاب اکبر آبادی کا خیال ہے کہ اصلاح سے لسانی" یعنی اور علمی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ "اصلاح سخن پر یہ تمام اشارے عمومیت لیے ہوئے ہیں اور تفصیل طلب ہیں۔ اس ضمن میں خود غالب نے بھی مجمل بات کہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کلام کا حسن قبح میری نظر میں رہتا ہے اور کلام میں غلط و استقام کو دیکھتا ہوں تو رفع کر دیتا ہوں۔"

یہ اور اس طرح کی دوسری باتیں، اصلاح سخن کی طرف ہمیں رست کی نوید تو سناتی ہیں مگر اصلاح سخن کی جامع تعریف نہیں کرتیں۔ تنقید کی طرح اصلاح سخن کے اصول بھی شاعری سے اخذ کیے جاتے ہیں اس لیے بقول عزیز لکھنوی

"شاعری صرف موزونیت طبع کا نام نہیں ہے، کم از کم عموم رسمید اور معائب و

محاسن شعر پر عبور ہونا شاعر کا پہلا فرض ہے، طوائف معانی و بیان کے نزدیک محض

روح ہے اور الفاظ جسد۔ محسن لفظی زیور۔ شعر پر تینوں حیثیتوں سے نظر کرنا چاہیے،

اگر معنی نہیں تو شعر بے روح۔ اگر حسن بندش نہیں تو حسن ظاہری سے سزا۔"

یہ تعریف عربی و فارسی کے قدیم تصور شعریات پر مبنی ہے جس کی بنیاد لفظ و معانی کی رہی ہے اور جس کو ہیئت کے نامیاتی تصور نے کلیتاً مسترد کر دیا ہے۔ میکس مولر کا خیال ہے کہ ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا جامہ لاتا ہے اس لیے لفظ خیال ہے اور خیال لفظ۔ پھر بھی عزیز لکھنوی نے یہاں شاعری کے داخلی اور خارجی پہلوؤں نیز معائب و محاسن سخن کی طرف اشارہ کر کے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ اسکاٹ جیمز نے شاعری کے چار عناصر (اور ان کی جذباتی تخیلی اور تکنیکی عناصر) کا ذکر کیا ہے۔ پہلے تین عناصر یعنی اور ان کی جذباتی اور تخیلی شاعری کے داخلی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ اس میں معنویت کی برتری اور فکر و خیال کی ہر جہت اور زندگی کی ہر قدر شامل ہے۔ خارجی پہلو میں دریدہ انہماک کی تینوں پر تیں (یعنی لسانی، فنی اور عروسی) شامل ہیں۔ لسانی دائرے میں وہ ضابطے شامل ہیں جو زبان کی صحت پر اصرار کرتے ہیں اور شاعری میں ہیئت کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس اصول کو اصلاح سخن کی اصطلاح میں "عدول از جادہ صواب کہل جاتا

۱۔ مشاطہ سخن (جد دوم) لاہور۔ ص ۵

۲۔ دستور الاصلاح ۱۹۴۴ء آگرہ۔ ص ۳۳

۳۔ اردو کے معنی ص ۲۳۵ اور ص ۵

۴۔ مشاطہ سخن (جلد اول) لکھنؤ ص ۶

ہے۔ اگر شاعر زبان کے استعمال میں بے راہرو ہوتا ہے اور حرکت، سکون، تخفیف، تطویل اور دیگر صرف و نحو کے اصولوں سے انحراف کرتا ہے تو وہ "عدول از جادۂ صواب" کا مرتکب ہوتا ہے۔ شاعر کو زبان کی سطح پر قواعد اور صرف و نحو کے اصولوں کا احترام کرنا پڑتا ہے جن کو وصل، قطع، تخفیف، تشدید، قصر، مد، اسکان، تحرک، منع صرف اور منع نحو وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ اصول بڑے شاعروں کے تخلیقی طوفان کی زد میں آجاتے ہیں۔ لیکن یہ استثنائی صورت ہے، کلیہ نہیں۔ فنی دائرے میں وہ طریقے شامل ہیں جو شعر کی ہیئت کو جمال آفریں بناتے ہیں۔ اس میں فصاحت و بلاغت کے عنصر کو بڑھاتے ہیں۔ فنی دائرے میں ایسے عیوب سے اجتناب کرنا ضروری ہے جو شعر کو معیوب اور داغدار بناتے ہیں۔ ان میں تعقید، ضعف، تالیف، غرابت، اخلال، تکلف، حشو، تطویل، اتصال، انقال اور تنافر کے استقام شامل ہیں۔ صلاح سخن میں مصلح شعر ان عیوب کو دور کر کے شعر کو فصاحت و بلاغت کی منزل تک لے جاتا ہے۔ عروضی دائرے میں عروض کے نقطہ نظر سے غور کیا جاتا ہے۔ اور ان کمزوریوں کو دور کیا جاتا ہے جو شاعری میں عروضی پہلو کو کمزور کرتی ہیں اور آہنگ کے تاثر پر منفی انداز سے اثر انداز ہوتی ہیں۔ عروضی دائرے میں تین عیوب بطور خاص داخل ہیں (۱) ناموزونیت یعنی اختلاف بحر سقوط حروف صحیح اور خارج از بحر صورتیں (۲) سقوط حرف علت (۳) شکست ناروا۔ اصلاح سخن میں مصلح شعر ان تینوں قسموں کے عیوب نکال کر شعر کو عروضی چابک دستی کا منظر بناتا ہے۔ یہاں یہ عرض کرنا بے عمل نہ ہوگا کہ اصلاح سخن میں یک وقت منفی اور مثبت دو لہریں موجزن رہتی ہیں۔ منفی لہر عیوب و استقام کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کو شعر سے خارج کرتی ہے اور مثبت لہر محاسن کو برقرار رکھتی بلکہ ان میں اضافہ کرتی ہے۔ شعریت، تخلیقی حسن اور تاثر کو بڑھاتی ہے۔ یعنی شعر کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کو حسین حسین تر بناتی ہے۔ اس لیے اصلاح سخن تنقید ہوتے ہوئے بھی تنقید کی اگلی منزل ہے۔ یعنی یہ ادب تخلیق کے میدان میں تمنا کا دوسرا قدم ہے اس لیے ہر وہ شعری ترمیم و تفسیح اور حاک و اضافہ اصولاً اصلاح سخن کے زمرے میں شامل ہے جو شعر کو بد صورتی سے بچاتا اور اس کو بہتر بناتا ہے۔ یہ عمل شاعری کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں پر محیط ہے۔ سانی، فنی، عروضی اور معنوی نقطہ نظر سے شاعری کے استقام اور محاسب کو دور کر کے اس کے اوصاف و محاسن میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کی تین جہات ہیں، جن کو خلافتانہ، استادانہ اور محازانہ کہا جاسکتا ہے جب شاعر اس کو بہتر بنانے کے ارادے سے

اپنے کلام پر نظر ثانی کرتا ہے، ترمیم و تنسیخ کرتا ہے یا حذف و اضافہ کرتا ہے، تو اس کو خلاقانہ اصلاح کہا جاسکتا ہے۔ جب شاعر اپنے شاگرد کی رضا و رغبت سے اس کے کلام میں تغیر و تبدل اور حک و ضافہ کرتا ہے تو اس کو "استاذانہ اصلاح" کہا جاسکتا ہے۔ جب ایک شاعر کسی دوسرے شاعر کو نیچا دیکھانے کی غرض سے اس کی غلطیوں کی نشاندہی کرتا ہے اور اس کی شاعری میں لغظی رد و بدل کرتا یا قطع و برید سے کام لیتا ہے تو ایسی اصلاح کو "معاندانہ اصلاح" کہا جاسکتا ہے۔

غالب اپنے کلام کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے اس پر مسلسل نظر ثانی کرتے رہے۔ مولانا امتیاز علی خاں عریشی کا خیال ہے،

”نسخہ حمیدیہ نے پہلی بار ہمیں بتایا کہ مرزا غالب نے اپنے قدیم اشعار میں سے نسبتاً آسان اور اچھے اشعار کا انتخاب کرنے سے پہلے ان میں اصلاح بھی کی تھی اور موجودہ دیوان کے وہ شعر جو نسخہ حمیدیہ میں بھی موجود ہیں، خاصی قطع و برید کے بعد منظر عام پر آئے ہیں۔“

غالب نے اپنے ابتدائی کلام پر نظر ثانی کے بعد نسخہ حمیدیہ مرتب کیا تھا۔ نسخہ حمیدیہ پر نظر ثانی کے بعد متداول دیوان مرتب کیا۔ پھر اس پر بھی نظر ثانی کی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ متداول دیوان کی اشاعت کے بعد جتنی مرتبہ قلمی دیوان مرتب کرنے یا دیوان کا نیا ایڈیشن شائع کرنے کا موقع آیا، ہر مرتبہ مرزا غالب نے اپنے کلام پر نظر ثانی کی، اس میں ترمیم و تنسیخ کی۔ غالب کی زندگی میں ان کے دیوان کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے تھے۔ اصلاح کا عمل ان کے تعابلی مطالعے سے پوری طرح معلوم کیا جاسکتا ہے۔

ذیل میں مرزا غالب کی خلاقانہ اور استاذانہ اصلاحوں کا مختصر سا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

خلاقانہ اصلاح

”نسخہ حمیدیہ“ میں مرزا غالب کا ایک مقطع ہے:

مرگیا صد مہ آواز سے قم کی، غالب
تا توانی سے حسرت دم عیسیٰ نہ ہوا

لیکن گل رعنا میں اصلاح کے بعد اس طرح نظر آتا ہے:

مرگیا صدہ یک جنبش لب سے غالب
ناتوانی سے سرین دم عیسیٰ نہ ہوا

غالب کے زیر نظر شعر (نسخہ حمیدیہ) میں مندرجہ ذیل عیوب ہیں (۱) پہلا مصرع خللات عقل و علم ہے آوازِ تم سے مردے زندہ ہوتے ہیں۔ اس لیے تم کی آواز سے مرنے کا تصور درست نہیں۔ (۲) مصرع سراسر آورد ہے۔ غالب کا اسلوب شعر یہی ہے کہ ان کی غزلوں کے اکثر اشعار تباہ حریر و رنگ کی طرح ہیں۔ یعنی ان میں وجدان و شعور اور آمد و آورد ہے۔ اس لیے سراسر تنکٹ ہے۔ جو ذوق و وجدان پر گراں گزرتا ہے۔ (۳) اگرچہ مرزا غالب کے دونوں مصرعوں (نسخہ حمیدیہ اور گل رعنا) میں تعلیق ہے مگر الفاظ کی ترتیب اور نشست کی وجہ سے "مصرع نسخہ حمیدیہ" میں تعلیق کا رنگ زیادہ گہرا ہے۔ نسخہ حمیدیہ کے مقابلے میں گل رعنا کا اصلاح شدہ مصرع زیادہ صاف، سلیس اور شگفتہ ہے۔ اصلاح سے یہ تینوں عیوب دور ہو گئے۔ پہلا عیب داخل پہلو سے متعلق ہے اور دوسرے دونوں عیوب خارجی پہلو سے متعلق ہیں۔ اصلاح کے بعد شعر خللات عقل و علم باتوں سے نہ صرف یہ کہ پاک ہو گیا بلکہ شعر سے نقص روائی، تعلیق اور بندش کی خرابی بھی دور ہو گئی۔ اصلاح سے شعر کا تخلیقی اور جمالیاتی رنگ اور زیادہ نکھر گیا ہے اور مفہوم بھی واضح ہو گیا ہے۔

تعلیق کے لغوی معنی گانٹھ باندھنے یا گرہ پڑ جانے کے ہیں۔ اصطلاح شاعری میں تعلیق ایک عیب ہے جس میں الفاظ کا در و لبست بگڑ جاتا ہے اور ترتیب الفاظ بگڑنے سے عبارت یا مصرعے میں گھٹی سی پڑ جاتی ہے۔ تعلیق شاعر کے عجز علم و بیان کی مظہر ہوتی ہے اور اس کی فنی بصیرت نیز تخلیقی قوت کی کمزوری کو ظاہر کرتی ہے۔ تعلیق مقصد کے نقطہ نظر سے دو طرح کی ہوتی ہے۔ اگر تعلیق اظہار خیال میں مزاحم نہیں ہوتی اور کلام کا حسن بڑھاتی ہے تو وہ تعلیق حسنہ یا مستحسن تعلیق ہے۔ اگر الفاظ کا تغیر و تبدل، شعر کو مہمل اور کلام کو ہر نامناتا ہے تو وہ بدترین تعلیق ہے۔ ایسی تعلیق کی دو قسمیں ہیں (۱) تعلیق لفظی جو عام طور پر نحوی اصولوں سے انحراف کرنے، عجز علم اور عجز بیان سے پیدا ہوتی ہے۔ (۲) تعلیق معنوی جو عام طور پر حسن بیان سے صرف نظر کرنے سے وجود میں آتی ہے۔ تعلیق لفظی فعل کے دو ٹکڑے ہو کر ایک دوسرے سے دور جا پڑنے یا متصل الفاظ کے دور ہو جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ جس کی وجہ سے

شاعر کا مفہوم "فی البطن شاعر" ہوتا ہے اور شعر کا حسن ظاہر بھی متاثر ہوتا ہے۔ غالب بھی تعمید کو عیب خیال کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ایک خط بنام عبد الجلیل جنون میں لکھا "عرب میں تعمید معنوی اور لفظی دونوں معیوب ہیں، فارسی میں تعمید معنوی عیب اور تعمید لفظی جائزہ لیکن غالب نے تعمید لفظی کے جواز کا حوالہ فراہم نہیں کیا۔ اور استدلال بھی نہیں کیا۔ نسخہ حمید یہ میں غالب کا جو شعر ہے، اس میں تعمید لفظی کا عیب ہے جس کی وجہ سے مصرع بد ہیئت معلوم ہوتا ہے اور مفہوم بھی الجھا ہوا سا لگتا ہے اصراح کے بعد نہ صرف یہ کہ تعمید دور ہوئی بلکہ شعر کی خارجی اور داخلی ہیئت کا حسن دوبالا ہو گیا۔ اور شعر زیادہ جمال آفرین، اثر انگیز اور ترسیلی قوت کا منظر ہو گیا۔ یہ ترمیم غالب کے اعجاز اصلاح کا آئینہ ہے۔

استادانہ اصلاح

صاحبزادہ سید محمد عباس علی خاں بیتاب رام پوری کا شعر ہے :

دیکھنے کو جو ہم عشاق کی مغل آئے
سب بکار اٹھے کہ لومرشد کامل آئے

مرزا غالب کی اصلاح ہے۔

ہم جو کل دیکھنے عشاق کی مغل آئے
سب بکار اٹھے کہ لومرشد کامل آئے

حاشیہ میں لکھا کہ "جو ہم عشاق" میں "عین" قطع سے گرجاتا ہے۔

بیتاب رام پوری کے شعر میں دو عیب تھے۔ ایک سقوط حرف (یعنی عین کا سقوط) جس کی وجہ سے مصرع ناموزوں تھا۔ دوسرے تعمید۔ غالب کے کلام میں سقوط حروف علت (عربی و فارسی) کی مشابہت تو ملتی ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب اردو حروف علت کے سقوط کی طرح عربی و فارسی الفاظ کے حروف علت کے سقوط کو رد سمجھتے تھے لیکن حروف صحیح کے سقوط کی مثال نہیں ملتی۔ بیتاب کے شعر میں انہوں نے "عین" کے سقوط کو گوارا نہیں کیا۔ اور اصلاح سے اس عیب کو دور کیا۔ بیتاب کے مصرع میں فعل "دیکھنے آئے" دو ٹکڑے ہو گیا اور دونوں ٹکڑوں کے درمیان ایک فقرہ "جو ہم عشاق کی مغل" موجود ہے جس کی بدولت یہ مصرع "تعمید لفظی" کا اشتہار نظر آتا ہے۔ ان دونوں عیوب کے علاوہ مصرع

بیتاب میں لفظ "کو" بھی "تو" ہے۔ اصلاح سے یہ تینوں عیب دور ہو گئے۔ اصلاح شرع مصرع میں صحت زبان اور حسن بیان کے عنصر میں اضافہ ہوا ہے۔ بیتاب رام پوری کا شعر ہے:

بجا ہیں تمھارے سب ارشاد لیکن

ذرا دور کی بھی سنا چاہیے

مرزا غالب کی اصلاح ہے:

بجا ہیں تمھارے سب ارشاد، پر

ذرا دور کی بھی سنا چاہیے

مرزا غالب نے اصلاح میں "لیکن" کی جگہ "پر" بنایا ہے۔ مفہوم کے اعتبار سے تو یہ لفظ "لیکن" کے لگ بھگ ہم معنی ہے۔ لیکن وزن کے نقطہ نظر سے مختلف ہے۔ بیتاب رام پوری کی زیر نظر سر غزل بحر متقارب ثمن میں ہے۔ لیکن یہ بحر سالم نہیں ہے۔ اس میں صرف دو وزن کا اجتماع جائز ہے۔

۱۱. بحر متقارب ثمن مخدوۃ الآخر جس کا وزن ہے۔ فوئوئ فوئوئ فوئوئ فوئوئ

۱۲. بحر متقارب ثمن مقصور الآخر جس کا وزن ہے۔ فوئوئ فوئوئ فوئوئ فوئوئ

یہ دونوں اوزان ایک غزل یا ایک نظم میں آسکتے ہیں۔ ان دونوں کا اجتماع از روئے اصول بُرست ہے۔ لیکن بیتاب رام پوری کا مصرع اولیٰ بحر متقارب ثمن سالم میں تھا۔ جس کا وزن ہے۔ فوئوئ فوئوئ فوئوئ فوئوئ۔ یہ وزن بحر متقارب کے مخدوۃ الآخر اور مقصور الآخر کے ساتھ استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے غالب نے مصرع میں معمولی سی تبدیلی کر کے عروضی عیب دور کر دیا ہے۔ آج کل ثقہ اساتذہ "لیکن" کے محل پر "پر" کا استعمال متروک کر چکے ہیں۔ لیکن غالب نے اپنی شاعری میں "لیکن" کی جگہ "پر" اور "پہ" دونوں کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم

لوگ کہتے ہیں کہ ہے "پر" ہمیں منظور نہیں

غم اگرچہ جال گسل ہے "پہ" کہاں نہیں کہ دل ہے

غسم عشق گمر نہ ہوتا غسم روزگار ہوتا

دیوان غالب ۱ مرتبہ مالک رام کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب نے کل آٹھ

بحروں کے ۱۹ اوزان میں طبع آزمائی کی ہے۔ انھوں نے بحر رمل میں ۵۴۴، بحر مریح میں ۲۸۹،

بحر مجتہد میں ۱۴۰، بحر خفیف میں ۸۴، بحر رجز میں ۱۹، بحر متقارب میں ۱۲، اور بحر کسریٰ میں ۱۰ اشعار

کہے ہیں۔ غالب کی زیادہ تر غزلیں رمل، ہزج، مجتث اور بحر خفیف یعنی کل چار محروں میں ہیں۔ اس کے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ مرزا غالب نے چند رائج اور چلتے ہوئے اوزان کو وسیلہ اظہار بنایا ہے اور عروضی تجربوں یا امکانات کی طرف توجہ مبذول نہیں کی ہے۔ یہ بات بھی بہت اہم ہے کہ مرزا غالب کی شاعری میں شکست نادر، عربی و فارسی حروف علت کا سقوط اور غلط زحافات کا استعمال بھی نظر آتا ہے۔ مرزا غالب نے رباعی کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، وہ بھی عمل نظر ہے۔ غالب کے ایک خط میں یہ عبارت موجود ہے:

”رباعی کے باب میں بیان مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن متعین ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا سوائے غم کے۔ یہ بحر ہزج سے نکالی ہے، مفعول مفاعیلن فعلن۔ ہزج مسدس اربع مقبوض مقصور۔ اس وزن پر فعلن ”بڑھا دیا ہے۔ مفعول مفاعیلن فعلن فعلن۔ زحاف اس (رباعی) میں بعض کے نزدیک ۱۸ اور بعض کے نزدیک ۲۴ ہیں اور سب جائز ہیں“۔

غالب کے نظریہ رباعی کا تجزیہ کرنے سے حسب ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) رباعی کا وزن متعین ہے اور بنیادی وزن مفعول مفاعیلن فعلن فعلن ہے۔

(۲) رباعی کے اوزان بحر ہزج سے ماخوذ ہیں۔

(۳) رباعی میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے نزدیک چوبیس زحافات کا استعمال

ہوتا ہے۔

(۴) اس بحر کا نام بحر رباعی ہے۔

غالب کی یہ بات درست ہے کہ رباعی کے جملہ اوزان بحر ہزج سے ماخوذ ہیں۔ لیکن یہ بات سراسر غلط ہے کہ یہ بحر ”بحر رباعی“ ہے۔ جہاں تک غالب کے تجویز کردہ وزن کا تعلق ہے اس پر غم الغنی نے گرفت کی ہے اور لکھا ہے کہ یہاں غالب نے ”دھوکا“ کھایا ہے۔ اور اس پر تبصرہ کرتے ہوئے مرزا یاس یگانہ چنگیزی نے لکھا ہے کہ ”مرزا غالب کو عروض میں دخل نہ تھا“ غم الغنی نے اس اصول کی

۱۔ عروضی اور فنی مسائل (۱۹۸۵ء) نئی دہلی، ص

۵۶ ادب خطوط غالب، ص ۵۶

۲۔ بحر افصاحت (۱۹۲۶ء) لکھنؤ، ص ۲۸۱

۳۔ گلدرتہ چراغ سخن (۱۹۲۱ء) لکھنؤ، ص ۷۷

تشریح کی جس کی بنیاد پر غالب نے رباعی کا نیا وزن ایجاد کیا اور اس کو غلط ٹھہرایا۔ مرزا یاس یگانہ نے اصول بات کہی کہ رباعی کے اوزان میں "مفعولن فعلن" ہی نہیں سکتا۔ مرزا غالب کی یہ بات بھی درست نہیں کہ رباعی میں ۱۸ یا ۲۴ زحافات کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر رباعی کے زحافات کے دائرہ عمل اور تخصیص کو ذہن میں رکھا جائے تو رباعی کے اوزان پر صرف چھ زحافات یعنی تخفیف، حزب، کف، حب، قبض اور ہتم کا استعمال کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک رباعی کے بنیادی اوزان کا تعلق ہے، وہ ایک نہیں (جیسا کہ غالب نے لکھا ہے)، بلکہ چار ہیں جن کے رکان پر عمل تخفیف کرنے سے ۲۴ اوزان برآمد ہوتے ہیں اس لیے ضمناً یہ بات بھی غلط ٹھہرتی ہے کہ رباعی کے اوزان دائرہ احزاب اور اخرم سے ماخوذ ہیں۔ میں نے اپنے ایک مضمون رباعی کے اصول اور نئے اوزان میں تحقیقی تجزیے کے بعد مندرجہ ذیل نتیجے نکالے ہیں:

(۱) رباعی کے جملہ اوزان بحر ہزج سے ماخوذ ہیں۔ یہ اوزان ۲۴ نہیں بلکہ ۳۶ ہیں۔

(۲) رباعی کے بنیادی اصول تین ہیں۔ (الف) سبب پئے سبب، ست اور و تد پئے و تد است (ب) عمل ساقبہ اور (ج) زحافات کا مخصوص عمل۔

(۳) رباعی کے اوزان میں صرف چھ زحافات یعنی حزب، قبض، کف، حب، ہتم اور تخفیف کا استعمال ہوتا ہے۔

(۴) رکن "مفعولن" کو اخرم قرار دینا صحیح نہیں ہے، رباعی کے اوزان میں "زحاف خرم" کا استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ یہ رکن (مفعولن) تخفیف کے عمل سے حاصل ہوتا ہے، اس لیے رباعی کو دائرہ احزاب و اخرم سے وابستہ کرنا درست نہیں ہے۔

(۵) تسکین اوسط اور تخفیف دونوں کا عمل اگرچہ ایک ہے، لیکن تسکین اوسط کا عمل رکن واحد پر اور تخفیف کا عمل دو متواتر ارکان پر ہوتا ہے۔ اوزان رباعی میں تسکین اوسط کا نہیں بلکہ تخفیف کا عمل ہوتا ہے۔

(۶) رباعی کے اوزان کے رکن (دوم) میں "مفاعلن" آتا ہے۔ یہ رکن اصولاً "مقبوض" ہے۔ یہی رکن (مفاعلن مقبوض) رکن سوم میں بھی لایا جاسکتا ہے جس کی بدولت چار نئے اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ ان پر عمل تخفیف کرنے سے آٹھ نئے اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ اس طرح رباعی کے کل ۳۶ اوزان قرار پاتے ہیں۔

اس تجزیے سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ مرزا غالب کی عروسی معلومات محض واجبہ تھیں، انھیں عروسی پر کامل دستگاہ نہ تھی۔

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی علاقہ اصطلاحوں نے اُن کے کلام میں تخلیقی جوہر کا افساد کیا ہے۔ اس میں تاثر، کیفیت اور جمال آفرینی کے عناصر بڑھے ہیں۔ مرزا غالب کے تخلیقی عمل میں وجدان و شعور اور آمد و آور و تار و حریر و رنگ کی طرح پہچانے جاتے ہیں، لیکن کہیں کہیں ان کا انداز گنگناہٹ اور چستانی ہو گیا ہے جس کو انھوں نے اپنی اصطلاحوں سے صاف، واضح اور سلیس بنانے کی کوشش کی ہے۔ مرزا غالب نے استاد اصطلاحوں میں جیسا کلام دیسی اصلاح کے اصول پر عمل کیا ہے۔ پھر بھی انھوں نے شاگرد کے کلام سے نئی، انسانی اور عروسی عیوب کو نکال کر اس کو بہتر بنایا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں ذرا تکلف نہیں کہ اصلاح سخن کی روایت میں مرزا غالب کی اصطلاحوں کو زبردست اہمیت حاصل ہے۔ اور یہ اردو کی عملی تنقید کا قدیم دبستان ہے۔

مومن: پیکر تراشی

پیکر تراشی کا عمل شاعر کے تخلیقی عمل سے وابستہ ہے۔ وہ مادی اشیا، حقائق اور احوال کو اپنے تخلیقی سفر کا نقطہ آغاز بناتا ہے۔ اور ادراک کو جذبے اور جذبے کو تخیل سے ہم کنار کرتا ہے۔ تخیل، ادراک اور جذبے کے کیف مرکب میں رنگ بھرتی ہے اور اس کو نئی معنویت عطا کرتی ہے۔ شاعر کی تخلیقی قوت اس کو ذہنی پیکروں اور علامتوں میں تبدیل کرتی ہے۔ اس جمل میں شور اور لا شور ایک دوسرے سے اشتراک کرتے ہیں۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران شاعر کا سفر خارج سے باطن کی طرف اور پھر باطن سے خارج کی طرف ہوتا ہے۔ پہلی منزل میں شاعر ادراک، تاثر اور کیفیات کو تجریدیت عطا کرتا ہے۔ اور پھر ذہنی پیکروں کو سانی پیکریت میں تبدیل کر کے اس تجرید کی تجسیم کرتا ہے۔ اس لیے ذہنی پیکروں اور سانی پیکروں میں ایک نامیاتی تعلق ہے۔ سانی پیکر ذہنی پیکر کا خارجی روپ ہوتا ہے۔ سانی پیکر کی تازگی، توانائی اور معنویت کا انحصار ذہنی پیکر پر ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر پیکر مشک نامے کی طرح حسی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اوکار و تصورات نیز زندگی کے تجزیوں کے شور سے توانائی بھی حاصل کرتا ہے۔ وہ تصور اور تصویر کا مرکب ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ پیکر کی مٹھی میں تخیلی جوہر کا جگنو بند ہوتا ہے۔ اس لیے پیکریت کا مطالعہ شاعر کی حسی کیفیات تصور حیات و کائنات اور اس کے فنی شور کا مطالعہ بھی ہے۔ مومن ایک جہال پرست شاعر ہے۔ اس کے تصور حیات میں جنس اور جہال کو زبردست اہمیت حاصل ہے۔ اس کا ذہن اپنے دور کی مجلسی اور تہذیبی زندگی سے متاثر ہے۔ اس لیے ان کے فکر و فن کا دائرہ محدود ہے جس کا

اثر پیکر تراشی پر بھی ہوا ہے۔ انھوں نے خالص حسی مگر اکہرے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ مومن کا ذہن تجریدی اور تنزیہی زیادہ اور تجسیمی کم ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مومن نے محض حسی کیفیات کے اظہار پر اکتفا کیا اور اپنی شاعری میں زندگی کے تجربات اور اقدار و افکار پیش کرنے سے گریز کیا ہے۔ ان کی پیکر تراشی ایک طرح کی صنعت ہو کر رہ گئی ہے جس میں تصور کم اور تصویریت زیادہ ہے۔ اس میں ایک خاص سطح پر پہنچ کر ڈرامائیت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ مجموعی طور پر مومن کی پیکر تراشی اسلوب کا آرائشی عنصر ہے۔ زندگی کے بصیرت افروز تجربوں کا نقش نہیں۔

مومن کی شاعری میں پیکر تراشی کی کئی سطحیں ہیں۔ مثال کے طور پر مومن کی شاعری میں "شعلہ" ایک بنیادی اور بصری پیکر ہے۔ یہ رنگین اور متحرک بھی ہے حسی کیفیات کی ترسیل کی بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ اس میں تصور کو تصویر بنانے کی صلاحیت بھی ہے۔ مومن کا ایک بہت مقبول شعر ہے۔

اُس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیک

شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

مومن نے اس شعر میں محبوب یا مغنیہ کو ناہید فک کا استعارہ بنایا ہے جس کو آسمان کی مطربہ کہا جاتا ہے۔ اُس آسمان کی مطربہ جو مقدس اور پراسرار ہے۔ مومن نے رشکِ ناہید کی تان کو "شعلہ سا لپک جائے ہے" کہا ہے۔ شعلہ میں گرمی اور روشنی ہے، لپک اور چمک ہے، متحرک اور رنگ ہے۔ اس طرح مومن نے آواز کی دربان کے ساتھ اُس کی پراسراریت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ آواز کا وسیلہ اور اک قوتِ سامعہ ہے۔ اسی لیے آواز سامعی کیفیات کی حامل ہے۔ لیکن مومن نے سامعی کیفیت کے لیے اظہار کی سطح پر سامعی پیکر نہیں تراشا۔ تان کو "شعلہ سا لپک جائے ہے" کہا ہے جو خالص بصری پیکر ہے۔ پیکر تراشی کے عمل میں شاعر کی تخیل مجرود خیالات کو مجسم تو کرتی ہی ہے بلکہ وہ ایک نوع کے حسی ادراک یا کیفیات کو دوسری نوعیت کے لسانی پیکر میں تبدیل بھی کرتی ہے۔ مواد کی اس انداز کی طلبِ ماہیت سے فن میں زیادہ گہرائی توانائی اور تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ مومن نے سامعی نیز ذہنی پیکر کو بصری لسانی پیکر عطا کر کے اپنے شور و فن کا ثبوت دیا ہے۔ مومن کی تخیل نے تضادات میں مشابہت کے پہلو تلاش کیے ہیں اور کیفیات کے تنوع کو ایک شعری وحدت عطا کی ہے۔ پیکر تراشی کے نقطہ نظر سے مومن کا یہ شعر بے حد اہم ہے لیکن مومن کے یہاں پیکر تراشی کا یہ معیار بہت آہستہ و بزدل

ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر مومن کے چند اشعار اور ملاحظہ فرمائیے۔
ربا اُس سے ہے سہل شعلہ و شمع مرجاؤں گر ایک دم جُدا ہوں

شعلہ دل کو نازِ تابش ہے اپنا جلوہ ذرا دکھا جانا

دفن جب خاک میں ہم سوختہ سماں ہوں گے فلس ماہی کے، گُل شمع شبستاں ہوں گے

تیرے دل تفتہ کی مرقد پر، عسدر و تھوٹا ہے گُل نہ ہوں گے شریر آتش سوزاں ہوں گے

ن ترسے اے شعلہ رو آتش کدہ تن ہو گیا شمع قد پر میرے، پروانہ بر زمین ہو گیا

ہوتا ہے آہ صبح سے داغ اور شعلہ زن کیسا چراغ تھا یہ کبھی گُل نہ ہو سکا

شعلہ آہ فلک رتبہ کا اعجاز تو دیکھ ادل ماہ میں، چاند آئے نظر آخر شب

میں نہ کہتا تھا مصور کہ وہ ہے شعلہ عذار دیکھ تو صفحہ قرطاس پہ تصویر نہ کھینچ

تو آب زن نہ ہو دے تو کیا جانے کی کرے دشمن کے دل سے میرے دم شعلہ زن کی یاد

تھا شب چراغ خانہ دشمن وہ شعلہ زو کیا کیا جلا ہے صبح تلک جی بسانِ شمع
ن اشعار میں محبوب سے شعلہ و شمع کا تعلق محسوس کرنا، جدائی کے صدمے سے مرجانے کے، مکان
کی طرف اشارہ کرنا، محبوب کے جلوہ کو شعلہ دل کے نازِ تابش کے مد مقابل رکھنا، خاک میں ملنے
کے بعد فلس ماہی کو گُل شمع شبستاں کہنا، تربت کے پھولوں کو شریر آتش سوزاں قرار دینا،
محبوب کی جدائی میں تن کا آتش کدہ بن جانا اور بٹتے ہوئے تن یعنی شمع قد پر آتش پرست برہن
کا خدا ہونا، داغ دل اور داغ بدن کو کبھی گُل نہ ہونے والا چراغ قرار دینا، شعلہ آہ فلک رتبہ کی

بدولت آخر شب میں اول ماہ کا چاند نظر آنا شعلہ غدار کی تصویر بناتے وقت کاغذ کا جل جائے عاتق کے دم شعلہ زن کا دشمن کے ساتھ محبوب کی آب زنی کی بدولت نرم سلوک کرنا، محبوب شعلہ زو کو شب چراغ خانہ دشمن قرار دے کر اپنے جی کا لسان شمع جلنے کا اظہار کرنا، ایک مخصوص اور محدود انداز کی پیکر تراشی ہے جو مومن کے جمالیاتی، ذہنی اور فنی رد عمل کے اسلوب کو ظاہر کرتی ہے۔ ان پیکروں کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مومن کا ذہن حسن و عشق کی مادی کائنات سے آگے نہیں بڑھتا۔ وہ حسی کیفیات کو پیکروں میں بدلتا ہے مگر ان کیفیات کی بنیاد کمزور ہے۔ اس لیے ان میں وہ معنویت پیدا نہ ہو سکی جو حسی کیفیات کے ساتھ زندگی کے تجربوں، تصورات اور افکار خاص طور پر مابعد الطبیعیاتی افکار کی آئینہ شمس سے پیدا ہوتی ہے۔ ویسے اپنی محدود فضا میں یہ پیکر ایک ایسا منظر نامہ ضرور مرتب کرتے ہیں جس پر کیفیات تصویروں کی طرح نقش کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔

مومن نے شعلہ کا پیکر اپنے اتول کی مجلسی اور سماجی فضا سے اخذ کیا ہے۔ شعلہ دل، شعلہ زو، شعلہ شمع، شمع شبستاں، شرر آتش سوزاں، شمع قد، چراغ شعلہ زن، شعلہ آہ فلک رتبہ، شعلہ غدار اور محبوب شعلہ زن کے پیکروں کی موجودگی اس خیال پر مہر تصدیق ثبت کرتی ہے۔ یہ پیکر مومن کی ذاتی اور جمالیاتی زندگی کی عکاسی کے ساتھ ان کے عہد کے مجموعی مزاج کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ اس لیے یہ پیکر بیک وقت ذاتی بھی ہے اور کائناتی بھی۔ ذاتی اس لیے کہ مومن نے اس پیکر کے ذریعے اپنے جلتے بجھتے ارمانوں، خوں گشتہ تمنائوں، ناکام حسرتوں اور اپنے سوز دروں کا اظہار کیا ہے۔ فرقت کی بے قراری اور اس سے پیدا ہونے والے جذباتی التهاب کو پیش کیا ہے۔ یعنی اپنی حسی کیفیات کی نقش گری کی ہے۔ کائناتی اس لیے کہ یہ پیکر اس دور کے عام رومانی مزاج اور مجلس زندگی کا عکاس بھی ہے۔ رقیب اور عدو کی موجودگی اسی خیال پر مہر تصدیق ثبت کرتی ہے۔ ان پیکروں میں روایت کا رنگ بھی ہے۔ اور مجموعی ذہن انسان کا آہنگ بھی۔ ایذا پاؤنڈ نے لکھا ہے کہ پیکر بیک وقت ذہنی اور جذباتی پیچیدگی کو پیش کرتا ہے اور مختلف النوع خیالات کو متحد کرتا ہے۔ مومن کے ان اشعار میں شعلہ کا پیکر مومن کے اکہرے جذبات کو پیش کرتا ہے اور تضادات میں مشابہت اور وحدت کو معمولی سطح پر ظاہر کرتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ داخلی سطح پر مومن کے جمالیاتی تجربوں کا دائرہ صحت حسی کیفیت تک محدود ہے اور اظہار کی سطح پر انھوں نے محض بصری پیکر تراشی پر اکتفا کیا ہے۔ ان کی شاعری میں

جسم، رنگ، حرکت کو اہمیت حاصل ہے۔ وہ اُن وجدانی تجربوں اور انسان کی پیچیدہ نفسیاتی کیفیت کی حامل نہیں، جس سے شاعری میں گہرائی اور بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ شعلہ کے پیکر کے ذریعہ مومن نے اپنی حسی کیفیات کے ساتھ اُس دور کی مجلسی زندگی، تہذیب عاشقی اور رند مشربی کا خوش اسلوبی سے اظہار کیا ہے۔ اپنے مخصوص نظریہ جمال اور جہاں پرستی کے رجحان کی نمائندگی بھی کی ہے۔ لیکن تجربے اور تصور سے علاحدہ ہو کر اس پیکر کو زندگی کی بے کمن حقیقتوں کا منظر نہیں بنایا۔

یہ پیکر مومن کے یہاں فنی لوازمات کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ مثلاً مومن کا ذہن شعلہ کا مجرّد تصور نہیں کرتا۔ بلکہ اس کے ساتھ تلازمات کے شر بھی قص کرتے ہیں۔ تلازمات کے بغیر پیکر کا تصور محال ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ مومن کی شاعری میں شعلہ کے تلازمات اس کی بنیادی کیفیات سے کم اور لسانی اظہار سے زیادہ وابستہ ہیں۔ مثلاً شعلہ کے ساتھ شمع کا، شمع کے ساتھ شبتاں کا، شعلہ دل کے ساتھ جلوہ محبوب کا، آتش کے ساتھ شرکاء، شعلہ رو کے ساتھ آتش بدن کا، چراغ شعلہ زن کے ساتھ جلنے اور بجھنے کا، شعلہ عذار کی تصویر کے ساتھ مصوّر کے صفحہ قرطاس کے جلنے کا، شعلہ رو کے ساتھ شمع کا تصور آنا، اسی نوع کی لسانی پیکریت ہے۔ ان تلازمات پر ایک طرف رویت کا گہرا اثر ہے اور دوسری طرف یہ تلازمات شعلہ کے خارجی پہلو کے تلازمات ہیں۔ اس گفتگو سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مومن کی پیکر تراشی پر ن کے شور بن کی شدید گرفت ہے۔ اس لیے بعض اوقات ان کی پیکریت نے صنعت کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ مومن کو جو ورثہ فن اور شاعری کی صورت میں ملا تھا، اُس سے انھوں نے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ اور اپنے دور کے شعری معیار کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ان کے دور میں ذوق جیسا استاد موجود تھا۔ مومن کی پیکر تراشی آرائشی قسم کی ہے۔ ایچ کو بے کا خیال ہے کہ پیکر لازماً ایک قسم کی صنعت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر تخلیقی ارتقا کو مد نظر رکھتے ہوئے مومن کے پیکروں کو پرکھیں تو ان میں بیشتر ابتدائی نوعیت کے پیکر ہیں۔ جو اکہرے، سریع الفہم اور محدود فضا کے حامل ہیں۔ مومن کی پیکر تراشی پر تشبیہی انداز غالب ہے۔ اس لیے ان میں وہ پُر اسراریت اور تہ داری نہیں جو استعاراتی پیکروں میں ہوتی ہے

آرائشی انداز کی پیکر تراشی اسلوب کو دلکش تو بنا سکتی ہے لیکن زندگی کی گہری بصیرت یا فن کے انتہائی ارفع تصور کو پیش نہیں کر سکتی۔ مومن کی پیکر تراشی کے مطالعہ میں اس نکتہ کو نہیں بھولنا چاہیے کہ انھوں نے پیکر تراشی کو صنعت شعر کے انداز میں برتا ہے۔

ابھی ابھی میں نے کہا کہ مومن کی پیکر تراشی انداز کی ہے جو ان کے اسلوب میں جمال کے عنصر کو بڑھاتی ہے۔ مومن نے اسلوب کی جمال آفرینی کا کام ایک اور انداز سے لیا ہے۔ انھوں نے مناسبات لفظی کا سہارا لے کر اپنے پیکروں اور ان کے روایتی تلازمات کو شعر کی پوری ہیئت پر پھیلا دیا ہے یا یوں کہیے کہ پیکروں اور ان کے تلازمات سے شعر کی خارجی ہیئت کی تشکیل کی ہے۔ یہ کام انھوں نے دو سطحوں پر کیا ہے۔ یا یوں کہیے کہ اس کا ارتقا دو الگ الگ سمتوں میں ہوا ہے۔ ایک طرف انھوں نے پیکروں کے ذریعہ اپنی کیفیات کو تصویریت عطا کی ہے۔ اور ہر تصویر کو اس کی مکمل جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ دوسری طرف انھوں نے حسی کیفیات کو پیکروں کی مدد سے ڈراما بنانے کی کوشش کی ہے۔ جب ان کی حسی تصویریں متحرک ہوتی ہیں تو ان میں ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے مومن کی پیکر تراشی ان کے اسلوب کا ایک ایسا عنصر ہے جس سے مومن کے انداز بیان کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ مثلاً

نامہ رُسنے میں جو لکھا تو یہ بھیگا کاغذ کہ بنا ہم گہر صفحہ دریا کا غنڈ

آواز گنبد اُس سے شکایتِ عدد کی تھی ناچار چپ ہیں صورتِ دیوار کی طرح

شمع ساں میں سوزِ گرہ سے سراپا جل گیا بے تعجب گر شجرِ پانی کے اندر خشک ہو

سنگِ در سے ترے نکالی گ ہم تے دشمن کا گھر جیلانے کو

رو رہا ہے خستہ دنداںِ نسا کی یاد میں آبِ گوہر کے لیے آنکھوں سے دریا جاے ہے

تھکا مَورِ رخِ یار میں کیا آئینہ دکھوں معلوم ہے یارو تجھے، جو رنگِ مرا ہے

اشک دیتے ہیں مرے نالہ موزوں کا صلہ موتیوں سے دہنِ زخمِ گلو بھرتے ہیں

کیا باتیں بنا رہے، وہ جان جلاتا ہے پانی میں دکھاتا ہے کافور کا جل جانا

شکستہ رنگ پستی میں ہنستے ہیں ہم بھی دکھائیں گے انھیں وقتِ خسارِ آئینہ

سکس کے ہنسنے کا تصور ہے شبِ ماہ کے یاں گدگدی دل میں کوئی آٹھ پہر کرتا ہے

دیدہ حیراں نے تماشا کیا ریر تلک وہ تجھے دکھایا کیا

ان میں یا تو ہر شعر ایک مکمل تصویر ہے یا اس میں ڈرامائی کیفیت ہے۔ دونوں صورتوں میں پیکریتِ ل ہو کر شعر کی ہیئت پر پھیل جاتا ہے اور اسلوب کی آرائش کرتا ہے۔ روتے ہوئے خط لکھنے میں کاغذ کا بھیگنا اور اس کا ہم گہر صنفِ دریا ہونا۔ عدو کی شکایت کو آواز گنبد دیکھ کر ناچار صورتِ دیوار چپ ہونا سوزِ گریہ سے شمع کی طرح جلنا اور پانی میں شجر کے خشک ہونے پر تعجب کرنا، دشمن کا گھر جلانے کے لیے محبوب کے سنگ در سے آگ نکالنا، دیدہ خنداں نما کی یاد میں رونا، آبِ گوہر کے لیے آنکھوں سے دریا رواں ہونا، رُخِ یار میں محو ہو کر اپنی حالت کو آئینہ میں دیکھنے سے گریز کرنا، اشکوں کا موتی بن کر دہن زخم گلو بھڑنا، محبوب کے باتیں بنانے کے فن کو پانی میں کافور جلاتے کا انداز قرار دینا، رنگِ شکستہ میں ہنسنے اور محبوب کو آئینہ دکھانے کی تمنا کرنا، محبوب کے تبسم کے تصور سے دل میں گدگدی پیدا ہونا، دیدہ حیرت کا تماشا کرنا میں یا تو تصویریت ہے یا ڈرامائیت، جس کی جڑیں صنعت میں پنہاں ہیں۔ جب یہ رنگ شوخ ہوتا ہے تو تصویریتِ تجریدیت میں اور ڈرامائیتِ معاملہ بندی میں بدل جاتی ہے اور پیکر بالکل تحلیل ہو جاتا ہے۔ مثلاً

کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

یا

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس ایک وہ ہیں کہ جنہیں چاہ کے ارماں ہوں گے
مومن کی شاعری میں علا درجے کی پیکر تراشی نایاب نہیں تو کیا ب ضرور ہے۔ ان کی بیشتر پیکریت آرائشی انداز کی ہے جس کی جڑیں فنکارانہ صناعی سے زیادہ صناعیت (کرافٹ) کی یاد دلاتی ہیں۔ ان کے پیکروں میں استعاراتی پراسراریت نہیں۔ بلکہ تشبیہی شفافیت

ہے۔ جہاں کہیں ان کا پیکر ستیاں ہو کر اپنے تلازمات کے ساتھ پرے شعر پہ پھیل گئی ہے وہاں ان میں تصویریت پیدا ہو گئی ہے۔ اور تصویریں متحرک ہو کر ڈرامائیت سے ممکن ہو گئی ہیں۔ جہاں یہ تصویریت اور ڈرامائیت زیادہ گہری اور شوخ ہو گئی ہے وہاں مومن کے یہاں پیکریت مغنود ہو گئی ہے اور صرف تحریریت رہ گئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مومن کی جمالیاتی کائنات بہت محدود انداز کی جنسی اور جذباتی کائنات ہے۔ ان کا تخلیق سرمایہ زندگی کے بصیرت افروز تجربوں اور صورت نیز مابعد الطبیعیاتی افکار سے ہی ہے۔ ان کے ذہن یرفنی روایات، مجلسی زندگی اور تہذیبی اقدار کا اثر ہے۔ بنیادی طور پر مومن کا ذہن تنزیہی اور تجریدی ہے، تشبیہی اور تجسیمی نہیں۔ مومن نے خود ہی اقرار کر لیا ہے

سبک رُوح تجرّد بھی کہیں پابند ہوتی ہے
شمیم گل کی نفّ شو بھلا تصویر تو کھینچو

(مشور، "مومن خاں مومن: حیات و شاعری"، نئی دہلی)

مولوی عبدالحق: تنقید نگاری

اُردو تنقید کا منظر نامہ بہت دل کش ہے اور پیچیدہ بھی۔ ادب کے انق پر متعدد رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں، اور ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی تنقید کا سب سے زیادہ سچا اور موزوں رنگ ہے۔ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادبی تنقید نے بھی مغربی افکار و اقدار کا اتر قبول کیا ہے۔ مگر یہ بات قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ مغربی تنقید سے متاثر ہونے والے اکثر اُردو نقادوں نے اپنی زبان اور ادب کے کلاسیکی پیالوں کو فراموش کیا ہے۔ مغربی تنقید کے رجحانوں اور نظریوں میں تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی، عمرانی، سماجی، تاریخی اور نفسیاتی تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ تشریحی تنقید اشعار کی شرح تک محدود ہے۔ اس میں مغز نہیں، جھلکا ہی جھلکا ہے۔ یہ افکار و اقدار کو رکھتی ہے نہ زبان و بیان کے جمل آفریں عناصر کی جستجو کرتی ہے۔ پھر بھی یہ انداز نقد شعر کے اعلا فہم کے لیے ذہن کو تیار کرتا ہے۔ کم و بیش یہی حال تاثراتی تنقید کا ہے۔ ایسی تنقید نقاد کا وہ ذاتی تاثر ہے، جو کسی تخلیق کو پڑھ کر اُس کا ذہن قبول کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید تاثرات کی باز آفرینی پر اکتفا کرتی ہے۔ اور اپنی جسک تخلیقی تنقید ہونے پر ناز کرتی ہے۔ ظاہر ہے تخلیق ایک چیز ہے اور تخلیق کا تاثر دوسری چیز، جو تعلق شے اور شے کے تاثر میں ہوتا ہے، وہی تخلیق اور تخلیق کے تاثر میں ہے۔ ایسا نقاد تنقید کے نام پر الفضا و تاثرات کا ایک دل کش نگار حث بن سجا لیتا ہے۔ اُردو میں جمالیاتی تنقید بھی ملتی ہے۔ جمالیات فلسفہ حسن و فن کا نام ہے۔ جمالیاتی تنقید حسن و فن کی حقیقت اور ماہیت پر نگاہ ڈال کر فلسفے کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ اور ان کی اثر انگیزی کے پیروں پر

سوار ہو کر نفسیات کے میدان میں چلی جاتی ہے۔ کسی لیے یہ سچ ہے کہ جمالیاتی تنقید فلسفہ نفسیت نہیں۔ مگر ان دونوں سے الگ بھی نہیں۔ جمالیاتی تنقید ادب و شعر کی گرمیوں کو جمال آفریں عناصر تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ جمالیاتی تنقید کا کام جمالیاتی کیفیت اور جمالیاتی عناصر کی تلاش ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری جمالیات میں ہیئت کے عناصر کی خاص اہمیت ہے۔ لیکن جمالیاتی تنقید کے سامنے لسانی، فنی اور عروسی صحت کا کوئی متعین معیار نہیں ہے۔ اس لیے یہ بھی جزوی طور پر زبان اور بیان کی اہمیت پر نظر ڈالتی ہے اور اس کو چے سے دبے پاؤں گزر جاتی ہے۔ اردو تنقید کا ایک اور رجحان مارکسی تنقید ہے۔ اس کو ذرا سی تبدیلی سے کبھی سماجی تنقید، کبھی ترقی پسند تنقید اور کبھی سائنسی فک تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ اس تنقید کا سنگ بنیاد مارکس کا نظریہ ہے جس کو ”جدلیاتی مادیت“ کہا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید اصرار کرتی ہے کہ اصل حقیقت مادہ ہے۔ جو متحرک اور نوبذیر ہے اور یہ کہ شعور بھی مادے کی ایک ترقی یافتہ یا رفیع جہت ہے۔ مارکسی تنقید ادب اور سماج کی تبدیلیوں کو پیدا اور اور طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتی ہے۔ ادب کو سماجی تبدیلی کا ایک حربہ تصور کرتی ہے اور ادب کو فرد کے تخلیقی اور ذاتی عمل سے زیادہ سماجی عمل خیال کرتی ہے۔ وہ ادب و تنقید کی جمالیاتی اور ادبی اقدار پر اجتماعی، سماجی اور مقصدی افکار کو فوقیت دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب میں رمزیت سے زیادہ وضاحت اور جمالیاتی کیفیت سے زیادہ مقصدیت پر زور دیتی ہے۔ اور ادب کے فنی، تکنیکی، لسانی اور ہیئت پہلو کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب کے جمالیاتی رشتوں کی شناخت اور ادب کے ہیئت پہلو سے چشم پوشی کرتی ہے۔ اس لیے مارکسی تنقید ادب کے جمالیاتی رشتوں کی شناخت اور ادب کے ہیئت عناصر کی جمال آفریں صحت کی تلاش میں قطعاً ناکام ہے۔ اردو کے ایک دو مارکسی نقادوں کو چھوڑ کر اکثر نے سماجی و سیاسی پس منظر کی تعمیر پر سارا زور صرف کیا ہے۔ ایسے نقادوں کے یہاں ہمیشہ مسجد کے مقابلے میں مینار اس سے زیادہ بلند ہوتے ہیں۔ اسی نوع کا ایک اور تنقیدی نظریہ ہے جس کو عمرانی تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ عمرانی تنقید، عمرانیات کے حربوں سے لیس ہو کر میدان نقد میں اترتی ہے۔ یہ تنقید بھی علوم و فنون کا گہوارہ ہوتی ہے۔ کبھی اساطیر، کبھی تاریخ، کبھی نفسیات کا سہارا لیتی ہے۔ اور تخلیق کے گرد ایک نئے انداز کا تانا بانا بتا دیتی ہے۔ عمرانی تنقید قاری کو ادب کے نام پر ادب کے اضافات کی سیر کراتی ہے۔ مگر تخلیق کو ثانوی درجہ دیتی ہے۔ اور

اس کے فنی یا سارجی پہلو کو بالکل نظر انداز کر دیتی ہے۔ یا اس کی من منی تعبیر پر اصرار کرتی ہے۔
 تنقیدی تنقید بھی محبت سے زیادہ خالق (فکار) تخلیقی عمل اور محرکات تخلیق سے سروکار رکھتی ہے۔ کبھی
 فرائڈ کی تعبیل نفسی کا سہارا لے کر وہ کونسی جہتوں کی قص گاہ قرار دیتی ہے۔ کبھی 'ینگ' کا نام لے کر
 "جہاں لا شعور" پر اصرار کرتی ہے۔ اور "آر کی ٹائپل" کے اظہار کو فن قرار دیتی ہے۔ کبھی اڈلر سے
 کس فیض کر کے ادب کو احساس کمتری کا فکارانہ ردِ عمل قرار دیتی ہے۔ غرض جتنے نئے اتنی باتیں
 کے مصداق تنقیدی تنقید کا ارتقا مختلف سمتوں میں ہوا ہے۔ مگر یہ بھی اس طرف نہیں جاتی جس
 ظن ادب کا فنی، ہستی، سانی اور اسلوبی پہلو ہوتا ہے۔ غرض تشریحی، تاثراتی، جایاتی، مارکسی، عرانی
 اور تنقیدی کے نظریے تخلیقی تجربے کا وسیلہ اظہار یعنی زبان و بیان اور اس کے ہستی و
 خارجی پہلو سے صرف نظر کرتے ہیں۔ اردو تنقید پر مغرب کے چند اور نظریوں اور رویوں کا اثر بھی
 ملتا ہے۔ ان میں اسلوبیاتی، صوتیاتی اور ہستی تنقید شامل ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ادب کی پرکھ میں
 اسلوبیات کے بیانیوں اور صوتیاتی تنقید صوتیاتی اصولوں کا سہارا لیتی ہے۔ ان کی اپنی، فادیت
 سے لیکن یہ ادب و شعر کو پرکھنے کے غیر تخلیقی نظریے ہیں۔ ان میں سائنسی قطیت تو ہے۔ مگر ادبی
 لطافت اور بصیرت نہیں۔ محض مصوتوں اور مصوتوں کی بنیاد پر یا سانی اور صوتی نقوش کی اساس
 پر یا صرف و نحو اور صوتی کیفیات سے معنیات کے دریاے ناپید کنار تک رسائی ممکن نہیں ہے۔ اور
 اگر ہے تو بہت محدود۔ اردو کے بعض لسانیاتی اور صوتیاتی نقاد تو محض اسی پر اکتفا کر لیتے ہیں کہ ایک
 تخمین میں ۲۷ غین اور ۵۵ قاف ہیں۔ لسانیاتی اور صوتیاتی تنقید اپنے بعض مثبت پہلوؤں کے
 باوجود لسانی، فنی اور عروضی صحت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ ادب کی پرکھ کا ایک محدود میکانیکی
 پیمانہ ہے۔ البتہ ہستی تنقید کا کینوس بہت وسیع ہے۔ یہ ہست کے تمام عناصر کی تفہیم اور تجزیہ
 پر مشتمل ہے۔ ہستی تنقید بنیادی طور پر ہر تخلیق کو ایک سانی حقیقت قرار دیتی ہے۔ اس لیے
 ہستی تنقید لفظ سے معنی کی طرف یعنی ظاہر سے باطن کی طرف سفر کرتی ہے۔ قدیم اردو تنقید کا مزاج
 بنیادی طور پر ہستی تنقید سے ملتا جلتا ہے۔ اگر مغرب کی ہستی تنقید اور اردو کی کلاسیکی تنقید کے
 اصولوں کو ایک جا کر کے ان کا اطلاق فن پارے پر کیا جائے تو بعض دل چسپ مگر فکر انگیز نتائج
 برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مغرب کی ہستی تنقید بھی ہست کے عناصر کی صحت اور عدم صحت سے واسطہ
 نہیں رکھتی۔ یہ کام صرف اردو کی کلاسیکی تنقید انجام دیتی ہے۔ اس لیے اس کا ایک منفرد اور
 ممتاز مقام ہے۔ یہ اپنی جگہ خود مکمل اور مکمل تنقیدی نظام ہے، جو فن پارے کے لسانی، فنی اور

عروضی پہلو کو محنت اور حسن کی ضمانت عطا کرتی ہے۔

اُردو کی کلاسیکی تنقید کا انحصار عربی و فارسی شریات پر ہے۔ اور نہ ہی وہ کسی شریات کا رہ علم بدیع و بیان و رمونی کے ساتھ علم عروض و قوافی اور قواعد پر محیط ہے۔ اس تذہن نے ان علوم کی روشنی اور اپنے تجربے کی وسعت سے بعض اصول وضع کیے۔ درجن در دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کے اساتذہ فن اور ثقہ شعرائے عمل کیا تھا۔ تو یہ اصول بدعت کی کتب سے لے کر عروض اور قواعد کی کتاب تک بکھرے ہوئے ہیں اور اصلاح سخن کی روایت میں ان کی عملی تعبیر نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت مولانی کی کتاب "نکات سخن" ان اصول کی ہم دستاویز ہے۔ جس کو اردو میں کلاسیکی تنقید کی نظریاتی بصیرت قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ صفدر مرزا پوری کی مشاطہ سخن (۱۹۰۷ء حصے) عبدالمعین شوق سندیلوی کی "اصول سخن" سیاب اکبر آبادی کی "دستور الاصلاح" عبد العظیم سی کی "تذکرہ معرکہ سخن" اراکسی کی "اصول الاصلاح" اور میری صلاحیں (۱۹۰۷ء حصے) اور چشم مسیاتی کی کتاب "تذکرہ اصلاح" اس دبستان کی بنیادوں کو ستوار کرتی ہیں۔ یاس یگانہ چنگیزی کی کتاب "گلہ ستار چرخ سخن" کلب حسین خاں تادری کی "تلفیض محلی" اور نظم طلب طلبائی کی کتاب "تلفیض عروض و قافیہ" بھی اس میدان میں مشعل زدہ ہیں۔ اردو میں اس نوع کا دافر ذخیرہ اور اہم سرمایہ موجود ہے۔ لیکن اُردو کے مغرب زدہ نقادوں نے اُردو تنقید کے کلاسیکی سرمائے سے چشم پوشی کی ہے۔ حسرت تو اس پر ہے کہ اب تک کسی یونیورسٹی نے بھی اس پہلو پر کوئی اہم تنقیدی اور تحقیقی کام نہیں کیا ہے۔ اس طرح اُردو کی کلاسیکی تنقید دو طرح نظر انداز ہوئی ہے۔ ایک تو مغربی نظریوں کو اپنانے سے جن میں زبان و بیان کی یا تو کوئی اہمیت نہیں یا نہ مونس کے برابر ہے۔ دوسرے اُردو کے نقادوں کی اپنی کلاسیکی تنقید کے سرمائے سے چشم پوشی کے رجحان سے۔ اس پس منظر میں اُردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کی بازیافت ضروری ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اُردو میں کلاسیکی تنقید کا یہ جواز ہے کہ ایک تو یہ ہماری زبان اور اس کے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ دوسرے یہ بطور خاص ہیئت اور اسلوب کے حسن پر اصرار کرتی ہے اور معانی کے ساتھ انداز پیش کش اور بادہ گل رنگ کے ساتھ جہاں جہاں کو بھی جہاں آفریں بناتی ہے۔

مولوی عبدالحق کے تنقیدی انکار میں فن کار کی شخصیت، اس کے ماحول اور عہد نیز

ذریعہ انہماک کو جس اہمیت حاصل ہے شخصیت کے وسیلے سے اُن کا ذہنی رشتہ نفسیاتی تنقید سے، حول اور عہد کے واسطے سے اُن کا فکری تعلق سماجی اور تاریخی تنقید سے یہ ذریعہ انہماک کی نسبت سے اُن کا تنقیدی رشتہ اُردو کی کلاسیکی تنقید سے قائم ہو جاتا ہے۔ یہی ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی اور سماجی تنقید کا شعور کم ہے۔ پھر بھی انہوں نے شخصیت اور عہد کی ہمیت پر خاص زور دیا ہے۔

”جب ہم شعری شاعری کی تاریخ لکھتے بیٹھیں تو ہمارا فرض ہے کہ شاعر کی زندگی کے حالات اس کی طبیعت، اس کے حصائص اور عادات پر غور کریں۔ در اس کے بعد اُس کے عہد کے وقعات و حالات و تغیرات و تبدلات کا ذکر کم سے کم اس حد تک ضرور کریں، جہاں تک اُن کا تعلق اس کی شاعری سے ہے۔ کیونکہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شاعر اور اس کی شاعری اپنے عہد کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکے۔“

(تنقیدات عبدالحق، ص ۱۵۲)

اس میں شک نہیں کہ فن کار کی تخلیق پر اُس کی شخصیت یعنی شعور و تصور اور عہد یعنی سماجی، تہذیبی اور اقتصادی حیثیات کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ مولوی عبدالحق نے ”انتخاب میر کے مقدمہ میں میر کی شاعری پر ان کی شخصیت و عہد کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ انہوں نے میر تقی میر کے بارے میں لکھا ہے:

۱۔ ”میر صاحب کی زندگی مصائب و آلام کا سلسلہ تھی جس کا آثارِ بچپن سے لے کر لکھنؤ جانے تک کبھی نہ ٹوٹا۔“

(انتخاب کلام میر، ص ۱۲)

۲۔ ”اُس وقت دلی، تاریخ میں خاص اہمیت رکھتی تھی۔ وہ ہندوستان کی جان اور سلطنتِ مغلیہ کی اجدھانی تھی۔ مگر ہر طرف سے آفات کا نشانہ تھی۔ اس کی سات اُس عورت کی سی تھی جو بیوہ تو نہیں، پر بواؤں سے کہیں زیادہ دکھیا رہی ہے۔“

(انتخاب کلام میر، ص ۱۲)

اس ضمن میں مولوی عبدالحق نے میر کی زندگی کے مذکورہ جزر اور اُن کے عہد کے آثارِ چڑھاؤ

تنقید نامہ
کے تناظر میں، اُس کی شاعری میں درد و داغ، خستگی و بے ہوشی اور غم زندگی و بیماری کا سراغ لگانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اگر میر کی شاعری کو اس کی زندگی اور عہد کے مرتع میں سمجھا کر دیکھیں تو آسانی سے یہ راز سمجھ میں آسکتا ہے کہ میر کی شاعری میں دل اور دلی کے نوحے کیوں ملتے ہیں، مولوی عبدالحق نے بار بار شخصیت و عہد کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔

۱۔ اُن (میر تقی میر) کے کلام میں ایسا درد بھرا ہوا ہے کہ اُس کے پڑھنے سے دل پر چوٹ سی لگتی ہے۔ جو لطف سے غالی نہیں۔“

(انتخاب کلام میر، ص ۱۸)

۲۔ ”شگفتگی اور زندہ دل میر صاحب کی تقدیر میں مذہبی، وہ سراپا یاس و حرام تھے۔ اور یہی حال اُن کے کلام کا ہے۔ گویا اُن کا کلام ان کی طبیعت و سیرت کی جو بہ تصویر ہے۔“

(انتخاب کلام میر، ص ۱۹)

۳۔ اُن کے استعارے و زوہد گداز اور درد کی تصویر ہیں۔ زبان سے نکلتے ہی دل میں بیٹھ جاتے ہیں۔“

(انتخاب کلام میر، ص ۲۱)

مولوی عبدالحق نے میر کی شاعری پر اُن کی شخصیت اور عہد کے اثرات کی نشاندہی تو ضرور کی ہے۔ لیکن ان کی تنقیدوں میں نفسیاتی اور سماجی تنقید کا واضح اثر نہیں ملتا۔ نفسیاتی تنقید میں فنکار کی شخصیت کے تشکیلی محرکات، اُس کے ذہن و فکر کے نفسیاتی عوامل اور تخلیقی عمل کا تجزیہ شامل ہے۔ عبدالحق کی تنقیدوں میں نفسیاتی تنقید کے یہ اصول کار فرما نہیں ہیں۔ اسی طرح سماجی تنقید کے نقطہ نظر سے عبدالحق نے مادیت، زندگی کی کش مکش اور مقصدیت کو نظر انداز کر دیا ہے اور سادہ انداز سے شخصیت اور عہد کے اثرات کی چھان بین کی ہے۔

مولوی عبدالحق کی تنقید نگاری کا تیسرا اصول ذریعہ اظہار کی حرمت ہے۔ انھوں نے بار بار اپنی تنقیدی تحریروں میں زبان کی صحت اور بیان کی لطافت پر اصرار کیا ہے۔ جس کا رشتہ اردو کی کلاسیکی تنقید سے مل جاتا ہے۔ عبدالحق کی تنقید نگاری کا غالب رجحان یہی ہے۔ اردو تنقید کا کلاسیکی دبستان لسانی، فنی اور عرضی پہلو پر مشتمل ہے۔ لسانی پہلو میں رذمرہ کا ورے کی صحت، زبان کے درست استعمال اور قواعد کے اصولوں کی خاص اہمیت ہے۔ فنی پہلو میں جمالیات اور

شعریات نیز بدیع بیان اور معانی کے اصولوں پر نظر رکھی جاتی ہے۔ عروضی پہلو میں حرف علت کے سقوط، شکست ماروا اور اوزان و بحر کے مسائل شامل ہیں۔ بنیادی طور پر اُردو تنقید کا کلاسیکی دبستان شامری کی ہیئت کے حسن بر اصرار کرتا ہے۔ اس کو زیادہ دل نشیں اور کیف آفریں بنانے پر زور دیتا ہے۔ اساتذہ کی اصلاحوں، دبی معرکوں اور تذکروں نے اس کو پروان چڑھایا ہے۔ مولانا حای اور شبلی کی تنقیدی تحریروں پر ان اصولوں کا خاصا اثر ہے۔ حسرت موہانی نے ”نکاتِ سخن“ کی شکل میں اس دبستان کی بوضیقا پیش کی ہے۔ مولوی عبدالحق اگرچہ اُردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کے روایتی علم بردار نہیں، لیکن اُن کے تنقیدی افکار پر اس دبستان نقد کا گہرا اثر ہے۔ مولوی عبدالحق کے تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تنقیدی مضامین کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے قدیم اُردو تنقید کے دو پہلوؤں یعنی لسانی اور فنی پہلو سے خاص طور پر استفادہ کیا ہے۔ لیکن عروضی پہلو کو قدرے نظر انداز کیا ہے۔

مولوی عبدالحق نے اپنی تنقیدوں میں بار بار زبان کے لغوی اور تخلیقی استعمال کی بحث اٹھائی ہے۔ انھوں نے منشی احمد علی شوق قدوائی کے دیون ”فیضانِ شوق“ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :

مرے منہ پر کسی سے لے کے تجھ کو پان کھانا تھا
ترے ہونٹوں کو میرے خون کا بیڑا اٹھانا تھا
یہ آہیں چند ”میں“ کھینچ دیں صرف اوپری دل سے
اثر کی کب تمنا تھی، فقط اس کو ڈرانا تھا

ان اشعار میں زبان کے محل استعمال پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”آہیں کھینچ دینا یا کھینچ لینا، دونوں ٹھیک نہیں۔ آہیں کھینچی“ ہی فصیح معلوم ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں ”مرے منہ پر“ بھی اچھا نہیں ہے۔“

(تنقیدات عبدالحق، ص ۵۳)

اسی مضمون میں مولوی عبدالحق نے ایک دوسری جگہ لکھا ہے :

گلِ ہر کے میں کیا ہنستا، ایسا، تھا غم میرا
شبِ نیم کی طرح گزرا، روتے ہی جنم میرا

انھوں نے شوق قدوائی کے مندرجہ بالا شعر کی زبان پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے :

”اس شعر میں ”جنم گزرا“ باندھا گیا ہے۔ جدا جانے یہ کہاں تک۔ لہذا زبان ٹھیک ہے۔“ (تنقیدات عبدالحق، ص ۵۶)

مولوی عبدالحق نے جوش ملیح آبادی کی کتاب ”روح ادب“ پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کی زبان اور اس کے استعمال پر اس طرح اعتراض کیا ہے:

”بعض مقامات پر عبارت میں خالی معلوم ہوتی ہے۔ گرچہ وہ زیادہ قابل لحاظ نہیں تاہم نہ ہوتی تو بہتر تھا۔ ”عجیب شیرینی“ کا پہلا جملہ ”ایک رنگین مارخوڑ وال دو شفیرو— یا— اس شعر میں ”اشک“ کا لفظ

تھارے سامنے کیوں ”اشک“ میرا بہ نہیں سکتا
سے محسوس کر سکتا ہوں لیکن کہہ نہیں سکتا“

(تنقیدات عبدالحق، ص ۱۲۷)

مولوی عبدالحق محض نکتہ چیں ہی نہ تھے۔ بلکہ نکتہ رس بھی تھے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں جگہ جگہ زبان کے تخلیقی استعمال کی رد دی ہے۔ اور زبان کی مجازی شکلوں کو سراہا ہے۔ انھوں نے ”باگدرا“ پر تبصرہ کرتے ہوئے اقبال کی تین نظموں (شمع و شاعر، خضر راہ اور طلوع اسلام) کو پسند کیا ہے۔ انھوں نے ان نظموں پر جو رائے دی ہے، وہ مشرقی شعریات کے اصولوں پر مبنی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

”جن تین نظموں کا میں نے نام لیا ہے وہ ایسی ہیں کہ ان میں اقبال کی شاعری کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ تغزل کی بلندی، تشبیہات و استعارات، لفظی ترکیبیں صاف بتاتی ہیں کہ مرزا غالب کا کس قدر اثر ہے۔“

(تنقیدات عبدالحق، ص ۱۷۵)

واضح رہے کہ تغزل پر حالی اور شبلی نے بالترتیب مقدمہ شعر و شاعری اور شعر العجم میں اچھی خاصی بحث کی ہے۔ لیکن جہاں تک تشبیہات و استعارات نیز لفظی ترکیبوں کا تعلق ہے یہ مباحث تو خالص مشرقی شعریات کے ہیں۔ جن میں زبان کے تخلیقی استعمال کا حصہ ہے۔ مولوی عبدالحق نے ن۔ م۔ اشد کے شعری مجموعے ”ماورا“ پر تبصرہ کرتے ہوئے نکتہ رسی کی لے کو اور تیز کر دیا ہے۔ اور اس تبصرے میں انھوں نے خیالات کے ساتھ ”طرز بیان“ کی جدت اور زبان کے نئے پن کا خیر مقدم کیا ہے۔ انھوں نے ”ماورا“ پر لکھا ہے:

”انھوں (ن۔م۔راشد) نے طرزِ بیان اور خیالات میں بھی جدت دکھائی ہے۔ بعض نظریں عاری (یعنی بلینک درس میں) لکھی ہیں:

اُڑ کے پہنچوں میں دہاں نور کے طیارے میں

سرعتِ نور سے یا آنکھ کے پلکارے میں

”پلکارے“ کا لفظ نیا ہے۔ اور خوب بنایا ہے۔“

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۳۲)

مولوی عبدالحق نے جہاں نے خیارات کا غیر مقدم کیا ہے، وہیں، انھوں نے نئے اسالیب کا استقبال بھی کیا ہے۔ ”مادرا“ پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے عاری نظموں (بلینک درس) کی پذیرائی کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ وہی مولوی عبدالحق ہیں جنھوں نے نظمِ معرا کی تحریک پر عبدالحلیم شرر کی حمایت کی تھی۔ اور جن کے شور سے شرر نے بلینک درس کا نام ”نظمِ معرا“ تجویز کیا تھا۔ ان مباحث کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ مولوی عبدالحق نے نکتہ چینی کے ساتھ نکتہ رسی کا حق بھی ادا کیا ہے، اور ہیبت کے جہاں آفریں عناصر اور اسالیب کو سراہا ہے۔

اردو تنقید کا تیسرا رکن ”عروضی“ ہے۔ مولوی عبدالحق نے روایتی انداز میں عروضی مباحث پر اظہارِ خیال نہیں کیا۔ لیکن ان کی تنقیدی تحریروں میں گہرا شعور آہنگ کار فرما ہے۔ انھوں نے میر تقی میر کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

”الفاظ کا صحیح استعمال در ان کی خاص ترتیب و ترکیب زبان میں موسیقی

پیدا کر دیتی ہے۔“ (انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۸)

اس میں شک نہیں کہ موسیقی اور شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ میں نے ”میر تقی میر: داخلی موسیقی کا شاعر“ کے عنوان سے اپنے ایک مقالے میں اس اندازِ فکر کی تھوڑی سی وضاحت کی تھی:

”موسیقی دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک مجرد آوازوں کی باقاعدہ ترتیب سے پیدا

ہونے والی موسیقی۔ اور دوسری بامعنی آوازوں یعنی لفظوں کی باقاعدہ ترتیب

سے ابھرنے والی ”لسانیاتی موسیقی“۔ شاعری میں دونوں طرح کی ”موسیقیت“

کا سنگم ہوتا ہے۔ حرورت کی موسیقی مجرد آوازوں کی موسیقی ہے۔ نیز لفظ

ترکیب اور مصرعوں کی موسیقی بامعنی موسیقی کے دائرے میں آتی ہے۔ اس

بامعنی موسیقی میں مجرد آواز یعنی حروف کی موسیقی لازمی طور پر شامل ہوتی ہے۔ اس طرح شاعری میں "لسانیاتی موسیقی" اور اس کی تمام قسمیں جو ہر کی طرح پیوست ہوتی ہیں۔ ایک کامیاب اور باشعور شاعر، اپنی شاعری میں آواز اور اس کی اشاریت کے جملہ امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ جس کو شعری آہنگ بھی کہا جاتا ہے۔ میر ہارے اُن بڑے شاعروں میں ہے جس کو نہ صرف آہنگ کا بھرپور شعور ہے، بلکہ وہ اس کو برتنے کا فن بھی جانتا ہے۔ شعری آہنگ بھی دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک داخلی آہنگ، جس میں جذبے کا آہنگ بھی شامل ہے اور دوسرا خارجی آہنگ جس میں حروف، الفاظ، تراکیب کے آہنگ کے ساتھ کرد و قافی کا آہنگ بھی شامل ہے۔ شعری آہنگ ان دونوں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکاؤ بن جانے سے وجود میں آتا ہے۔
(معنویت کی تلاش، ص ۱۰)

اگر مولوی عبدالحق کے اصول ۱ الفاظ کا صحیح استعمال اور خاص ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی کو عموماً میر کی کل شاعری اور خصوصاً کھر پڑاؤ دیکھا جائے تو نہ صرف یہ کہ مولوی عبدالحق کے شعور آہنگ کا قائل ہونا پڑتا ہے، بلکہ اس سے میر کی شاعری کے بارے میں دل کش نتائج بھی حاصل ہوتے ہیں۔ اس بحر میں میر تقی میر کی تقریباً ۱۸۳ غزلیں ہیں۔ بظاہر یہ بحر متقارب ہے۔ لیکن میر نے ارکان کی غیر رسمی غیر روایتی ترتیب سے عروضی آہنگ کے جو بیٹرن ابھارے ہیں، وہ انھیں کا حصہ ہے۔ یہ بھی مولوی عبدالحق کی تنقیدی بصیرت ہے کہ انھوں نے میر کے شعری آہنگ کی انفرادیت کو محسوس کیا اور اس شعور آہنگ کو اپنی تنقیدی بصیرت کا حصہ بنایا۔ مولوی عبدالحق نے راشد کے "ماورا" پر تبصرہ کرتے ہوئے شعور آہنگ پر چند خیال انگیز اشارے کیے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

"راشد صاحب کا یہ کہنا ایک حد تک صحیح ہے کہ بد قسمتی سے ہمارے ملک

کی شاعری خصوصاً اردو شاعری اپنی خارجی اصل کے سبب ہمارے "قومی

شعورِ نغمہ" کے ساتھ کوئی ربط نہیں رکھتی۔ بلکہ ایک میکانیکی علم عروض پر مبنی

ہے۔ لیکن ساتھ ہی اس کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ عروض اور نحو سب

میکانیکی ہوتے ہیں۔ پہلے شعر ہے اور اس کے بعد عروض، اسی طرح پہلے

زباں ہے اور اس کے بعد صرف و نحو۔ منطق ہو یا صرف و نحو، عروض ہو یا

موسیقی یہ سب ہماری بنائی ہوئی چیزیں ہیں۔ ٹل نہیں، تغیر پذیر ہیں۔ جب زندہ زبان اور ادب ایک حال پر نہیں رہ سکتے اور ان میں تغیر لازم ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ موسیقی کے اصول ایک حال پر قائم رہیں۔

(تنقیدات عبدالحق، ص ۱۳۸)

مولوی عبدالحق نے یہاں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ ایک تو انھوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ "قومی شعور نغمہ یا ہمد تنفی مزاج موسیقی" کیا ہے؟ اس پر آج تک گفتگو نہیں ہوئی۔ دوسرے انھوں نے "عروضی آہنگ" کی تائید کرتے ہوئے واضح طور پر کہا ہے کہ زبان اور شاعری زمانے کے ساتھ چلتی ہیں۔ اور بدلتی رہتی ہیں۔ انھوں نے یہ بات زور دے کر کہی کہ جب زمانے کے ساتھ زبان اور شاعری کا رنگ و آہنگ بدلتا ہے تو قواعد اور عروض کو بھی بدلنا ہوگا۔ لیکن یہ تبدیلی ضروری و فطری ہوگی۔ تبدیلی برائے تبدیلی نہیں۔ چونکہ شاعری کی ہیئت نامیاتی ہوتی ہے۔ آہنگ جو ہیئت کا حصہ ہوتا ہے، وہ بھی نامیاتی ہوتا ہے۔ زندگی کے ساتھ زبان اور شاعری، زبان اور شاعری کے ساتھ صرف و نحو نیز آہنگ شاعری نامیاتی انداز سے بدلتا رہتا ہے۔ مولوی عبدالحق کے اس اندازِ نظر سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کا تصور آہنگ روایتی اور مستدل تھا۔ روایتی یا انقلابی نہیں تھا۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ مولوی عبدالحق نے اردو تنقید کے دو اصول یعنی لسانی و رفقی توجوں کے قس قبول کر لیے تھے۔ لیکن عروضی اصول کو من و عن تسلیم نہیں کیا تھا۔ بلکہ انھوں نے شعور آہنگ کو قبول کیا ہے اور عروض کے روایتی انداز کو مسترد کر دیا ہے۔ یعنی ان کے نظریہ تنقید پر روایتی اور نئے تصور آہنگ کا اثر ہے۔ وہ رسمی عروض کے زندہ عناصر کو باقی تو رکھنا چاہتے ہیں۔ مگر نئے تصور آہنگ کا استقبال بھی کرتے ہیں۔

فنونِ لطیفہ میں وسیلہ اظہار کی جو اہمیت ہے، اس سے ہر فنکار واقف ہے۔ موسیقی میں آواز کے زیر و بم، سر اور تال، رقص میں حرکاتِ بدن میں توازن اور ہم آہنگی کی 'مستوری' میں رنگ، خطوط اور اوان کی ترتیب و توازن کی بُست گری میں سنگ تراشی کے ضابطوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح شاعری میں زبان کی صحت، آہنگ و محور کے اصولوں اور فن کے دیگر لوازمات سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اگر ایک موسیقار اپنے ذریعہ اظہار یعنی آواز کے اتار چڑھاؤ اور سر تال سے چشم پوشی کرتا ہے تو وہ اپنے فن کے ساتھ کیا خاک انصاف کر سکتا ہے؟ اگر ایک رفاہ اپنے بدن کی حرکات و سکنات میں کسی ترتیب و متناسب اور ہم آہنگی کا قائل نہیں تو وہ کی

دادِ قص وے سکتی ہے؟ ایک مصوٰر اپنے ذریعہ اظہار یعنی رنگ والوان کے استعمال میں گر کسی اصول اور ضابطے کا پابند نہیں تو وہ اپنے فن کے ساتھ کیا انصاف کر سکتا ہے؟ یہی حال نقاشی اور صنم سازی کا ہے۔ آج کل شاعری کے میدان میں ایک حشر برپا ہے۔ اکثر شعراء ذریعہ اظہار کی حرمت کے قائل نہیں۔ زبان در بیان کے اصولوں کو نظر انداز کرتے ہیں۔ فن کی تاریخ شاہد ہے کہ جو فن کار اپنے فن کے ذریعہ اظہار کا احترام نہیں کرتا فن بھی اُس کا احترام نہیں کرتا۔

مولوی عبدالحق کے نظریہ تنقید پر یوں تو نفسیاتی اور سماجی تنقید کے اصولوں کا بھی اثر ہے۔ لیکن انھوں نے فن کار کی شخصیت اور عہد کے وسیلے سے فن تک رسائی پر زور دیا ہے۔ مگر اس اندازِ نقد کا اثر بہت کم ہے۔ لیکن ان کے تنقیدی افکار پر اردو کی کلاسیکی تنقید کا واضح اثر ہے۔ انھوں نے زبان و بیان نیز سبب و اسلوب کی صحت اور جمالِ آفرینی پر زور دیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ زبان اور شاعری کو اگرچہ بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن یہ زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ اور قواعد عروض بھی ان تبدیلیوں کو انگیز کرتا ہے۔ اس لیے انھوں نے روایتی شعور آہنگ کے زندہ عناصر کے ساتھ نئے آہنگ کا خیر مقدم بھی کیا ہے۔

حسن نظامی: شخصیت اور فکرو فن

شخص اور شخصیت میں جو فرق ہے وہ اہل نظر سے پوشیدہ نہیں۔ شخص سے شخصیت تک کا سفر بہت پیچیدہ ہے، جو قطرے کے گہرینے کا عمل ہے۔ دنیا میں اشخاص بہت ہیں، شخصیتیں کم۔ ساری شخصیتیں بھی یکساں معیار و اقدار کی حامل نہیں ہیں۔ کمزور اور طاقت ور، متحرک اور جامد، رجائی اور قوی، فعال اور انفعالی ہر طرح کی شخصیتیں ہوتی ہیں۔ اچھی اور بُری شخصیت بنیادی طور پر تخلیقی ہوتی ہے۔ تخلیقی شخصیت زندگی کے جس شعبے کی طرف رجوع کرتی ہے کوئی نہ کوئی بڑا اور اچھا کام کر دکھاتی ہے۔ ادب ہو یا سائنس، ساج ہو یا سیاست ہر دائرہ میں اپنے فکر و کار کے نقش بناتی ہے۔ اس کی تخلیقی قوتیں، زمان و مکاں کی اسیر ہو کر بھی، حلقہ شام و صبح سے آزاد ہوتی ہیں۔ اور وہ ایسے گل بکھلاتی ہیں، جو حال ہی کو نہیں بلکہ مستقبل کے دشت و در کو بھی مہکاتے ہیں۔ شخصیت کے دو پہلو اور بھی ہیں جنہیں خارجی اور داخلی پہلو کہا جاسکتا ہے۔ خارجی پہلو میں چہرہ ہرہ، قد و قامت، رنگ روپ، وضع قطع اور وجدانی، روحانی، باطنی اور اسی طرح کی دوسری قوتیں شامل ہیں، جنہیں عقل و شعور، وجدان و بصیرت اور ارادہ و آرزو وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے۔ دراصل یہی داخلی قوتیں بروئے کار آکر شخص کو شخصیت بناتی ہیں، جو بنیادی طور پر تخلیقی نوعیت کی ہوتی ہیں۔ خواجہ میر درد کی طرح، خواجہ حسن نظامی کی شخصیت کا خارجی پہلو بھی دلآویز تھا۔ وہ سیادت و بجا دگی کے ساتھ مردانہ و جاہت کے اوصاف کا پیکر تھے۔ تراویحی کے لفاظ میں خواجہ صاحب کا تسلی چہرہ ملاحظہ کیجیے :

”خواجہ صاحب سیاہ سرخ کا مہکرتا اور سفید ڈبل زین کا پا جامہ پہنے ہوئے

تھے۔ گلے میں فلائین کا دوپونے دوگز کا گلوبند لٹک رہا تھا۔ سر پر پھندے دار
قرمزی رنگ کی ترکی ٹوپی۔ پیر میں سابر کے چٹسے کا نل بوٹ۔ زسرتا پادشاہ
سکھڑے اُچھے۔ چہرہ مردانہ حسن کا نمونہ۔ اچھے خدخال۔ اچھا رنگ۔ مرزوں
داڑھی۔ دانت خوشنما اور پاکیزہ۔ آنکھیں غلافی اور دلوں میں اتر جانے والی۔
بینک لگی ہوئی، جسم نہایت نحیف چہرے کی ضدیہ

یقینی چہرہ اُس وقت کا ہے جب خواجہ صاحب کی عمر لگ بھگ تیس سال تھی۔ اندازہ کیا
جاسکتا ہے کہ کیا کچھ نہ بول سکے۔ ان کی خوش ذاتی، خوش طواری، خوش پوشی اور خوش گفتاری کو
بھی، اس تصویر میں شامل کر لیجیے تو یہ اور دلآویز دکھائی دیتی ہے۔

خواجہ صاحب کی شخصیت کا داخلی پہلو بھی بہت تو نا، موثر اور تخلیقی ہے۔ قسام ازل نے
انھیں صوفی کا دل اور فنکار کا دماغ عطا کیا تھا جس سے انھوں نے خوب کام لیا۔ فنکاروں اور
صوفیوں کی شخصیت میں یہ بات مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ دونوں وجدانی طرز فکر و
احساس کے حامل ہوتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی شخصیت میں تصوف اور ادب کی استدار کا متزاج
تھا۔ وہ ہر شے کو مصور کی آنکھ سے دیکھتے، صوفی کے دل سے محسوس کرتے اور فنکار کی زبان سے
ادا کرتے تھے۔ اس لیے ان کے فکر و کار کی نوعیت تخلیقی تھی اور اسی نسبت سے وہ تخلیقی شخصیت
کے مالک تھے۔

خواجہ صاحب اردو کے ان محسنوں میں ہیں جن کا شمار صاحب طرز ادیبوں میں ہوتا ہے۔
ادیب ہونا ایک بات ہے، صاحب طرز ادیب ہونا دوسری بات۔ اردو کیا دنیا کی ہر زبان میں
ادیب زیادہ ہیں مگر صاحب طرز ادیب بہت کم۔ جب ہم کسی ادیب کو صاحب طرز کہتے ہیں تو
اس سے ہماری یہ مراد ہوتی ہے کہ اس ادیب کی تحریر میں بعض ایسی خوبیاں اور خصوصیات ہیں جو
دوسروں کے یہاں نہیں۔ یہی مخصوص صفات اس کی فنی انفرادیت کی تشکیل کرتی ہیں۔ جب کسی
ادیب کی انفرادیت کا ذکر ہوتا ہے تو بات ادیب کی شخصیت تک پہنچ جاتی ہے۔ ذہن اور شخصیت
کے تعلق کی نوعیت پر غور و فکر و دروازہ کھل جاتا ہے۔ فن سے شخصیت کا رشتہ اتنا محکم اور ناگزیر ہے
کہ مغرب کے ایک نقاد نے تو اسلوب تحریر کو شخصیت قرار دے دیا۔ ایک دوسرے نقاد نے کہا کہ

ہر سچا ادیب اپنے فن میں وہی نظر آتا ہے جو کچھ کہ وہ ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ دوسری تمام تخلیقات کی طرح ادب بھی ادیب کی تخلیق ہے مگر ادیب کی ادبی اور غیر ادبی تخلیقات میں فرق ہے۔ فنی تخلیق میں شعور و وجدان کا تابع ہوتا ہے جبکہ غیر ادبی اور فنی تخلیقات میں وجدان شعور کا تابع ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں انسان کی تمام ذہنی قوتیں شامل ہوتی ہیں جیسی اوراک، جو تخلیق کا خام مواد ہے۔ جذبہ و خیال سے فیض اٹھاتا اور شعور تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں سے گزر کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جسے ہم فنی تخلیق یا لسانیاتی اظہار کہتے ہیں۔ اس طرح ادیب کے ذاتی تجربات نسلی تجربات سے آمیز ہو کر فن پارے کو وجود میں لاتے ہیں اور یہ تکمیل شدہ فن پارہ ادیب کی کل شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس طرح ادیب اپنے فن پارے میں اپنی شخصیت کی تمام لطافتوں اور کثافتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ گویا ادیب کی شخصیت فن، افکار اور اسلوب میں اُصّل جاتی ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی شخصیت میں مذہبیت کا رنگ گہرا ہے۔ انہوں نے مذہب کو علم کی راہ سے نہیں تصوف کے واسطے سے قبول کیا تھا۔ اس لیے ان کی زندگی میں علم سے زیادہ تصوف کا رنگ ہے۔ اسلامی تعلیمات کو سمجھنے اور اس کے مطابق زندگی گزارنے کے لیے واضح طور پر دو طریقے ہیں۔ ایک عقلی اور دوسرا وجدانی۔ علما نے عقلی طریقہ اختیار کیا اور صوفیا نے وجدانی۔ علما اور صوفیا امر و نہی کے سلسلے میں بھی مختلف انداز نظر رکھتے ہیں۔ علما ان چیزوں کو اختیار کرتے ہیں جو حلی طور پر حجاز ہیں اور باقی کو ازرہ اختیار ترک یا مسترد کرتے ہیں۔ صوفیا محض ان چیزوں کو ترک کرتے ہیں جو حلی طور پر ناجائز ہیں۔ یعنی جنہیں نص ناجائز قرار دیتی ہے۔ اور باقی کو نعمت خداوندی سمجھ کر اختیار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ صوفیا کا دائرہ اختیار وسیع اور علما کا محدود ہے۔ نیز صوفیا کا دائرہ ترک محدود اور علما کا وسیع تر ہے چونکہ زندگی وسیع، پیچیدہ اور رنگارنگ ہے، اس لیے ترک و قبول کے دائروں کا اثر دونوں پر ان کے حدود کے مطابق ہوتا ہے۔ علما اور صوفیا دونوں حقیقتِ اعلیٰ تک رسائی پر زور دیتے ہیں۔ مگر دونوں کے طریقِ عمل جدا گانہ ہیں۔ قرآن حکیم میں خشیت اور محبت دونوں کا ذکر ہے۔ علمائے خدا کی خشیت پر اتنا زور دیا کہ بظاہر محبت خدا کا دروازہ بند ہو گیا۔ صوفیا نے عشق کا راستہ اختیار کر لیا اور بظاہر خشیت سے منہ پھیر لیا۔ خوف اور محبت کی اپنی اپنی جدا گانہ نفسیات ہے جو انسانوں کے فکر و عمل پر مخصوص نوعیت کے اثرات مرتب کرتی ہے۔ مسائلِ حیات و کائنات کے سلسلے میں بھی علما و صوفیا کے طرزِ فکر و کار میں زبردست فرق ہے۔ علما عقل اور تجزیے سے، صوفیا وجدان اور بصیرت سے

ان مسائل کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ علما معروضی اور صوفیا موضوعی انداز نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک ہی حقیقت دونوں کے یہاں جدا گانہ نتائج تک پہنچاتی ہے۔ امر و نواہی 'ذات خداوندی تک رسائی' اور مسائل حیات و کائنات کی تفہیم میں علما و صوفیا کے طرز فکر و کار کے اختلافات انہیں مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں۔ اور مختلف منطقی نتیجوں تک پہنچاتے ہیں۔ اس طرز فکر کے اثرات خواجہ حسن نظامی کی زندگی اور تخلیقات دونوں پر ہیں وہ سماع کے نفس قائل ہی نہ تھے بلکہ وہ گراموفون کے نغمے سرخوشی کے عالم میں سنتے اور اس کی دھن کی لہروں پر تحقیقی کام میں مصروف رہتے۔ اس سے ان کے ذوق سماع اور ذوق بہال دونوں کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ وہ تھیٹر اور سینما بھی دیکھتے تھے۔ زندگی سے یہ دلچسپی اور لگن انہیں امر و نواہی کے سلسلے میں اس وسیع دائرے تک لے گئی تھی۔ جو صوفیا کے نقطہ نظر کی طرح وسیع ہے۔ زندگی کا ہر جلوہ خواہ قلبی اداکاری اور فنکاری کی صورت میں ہو یا مناظر فطرت کے رنگ میں انہیں نہ صرف تسکین دیتا تھا بلکہ بصیرت بھی عطا کرتا تھا۔ یہ ان کے وجدانی طرز فکر کا کرشمہ تھا۔ ان کی تخلیقات کے نگار خانے میں امیر غریب، چھوٹے بڑے، ہر طرح کے انسانوں کے لاتعداد قلبی چہرے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی وہ کسی درجہ بندی کے قائل نہیں بلکہ عام مساوات کے علمبردار ہیں۔ ان کی ذہنی سلطنت میں کسی پر کوئی دروازہ بند نہ تھا۔ انہوں نے اللہ میاں سے لے کر شیطان تک اور مولانا ابوالکلام آزاد سے لے کر اپنے مہتر تک کے جو قلبی چہرے لکھے ہیں اور گھبریا سی و تہذیبی موضوعات سے لے کر منگھی اور چچر جیسے بہت معمولی موضوعات پر جو خامہ فرسائی کی ہے، اس سے بھی ان کی دستِ نظر، زندگی سے وسیع دلچسپی اور انسان دوستی کا پتا چلتا ہے جو وجودی فکر کی دین ہے۔ مسائل حیات و کائنات کے سلسلے میں بھی ان کا رویہ ان کے وجودی نقطہ نظر نے متعین کیا ہے۔ انہوں نے جس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، خواہ وہ معمولی ہو یا غیر معمولی، اس کی پوشیدہ معنویت کو ابھارا ہے۔ اس معنویت کو جو وحدت الوجودی نظریے اور اخلاقی قدروں کی روح ہے، "سپارہ دل" اور "کانا باقی" کے بیشتر مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنے لیے تصوف کا انتخاب کیا۔ تصوف میں بھی دوسرے مکاتیب فکر کو خیراد کہہ کر وحدت الوجود کو اختیار کیا۔ اس لیے ان کی شخصیت اور اسلوب تحریر پر وجودی رنگ غالب ہے۔ "آلو" جیسے غیر شاعرانہ موضوع پر اپنے مشرب کا ان الفاظ میں ذکر کرتے

ہیں :

"اس جماعت کے رسالے میں جس کا مشرب وحدت الوجود ہے اور جو خیر و شر

دونوں میں عمل لیا جائے جس کی صدا سنتے ہیں "او" کی سرگزشت نہ لکھی جائے۔

"ہم درست" وحدت الوجود کا جوہر ہے۔ صوفیا "لا الہ الا اللہ" کو لا موجود الا اللہ کہتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں حقیقتِ اعلا کے سوائے کوئی وجود ہے نہ موجود۔ یعنی وجود اور موجود کو ایک جانتا اور وہم غیریت کو نسا کر دینے کا نام وحدت الوجود ہے۔ ہوا الاول والاخر ہوا الظاہ والباطن اس خیال پر مہرِ صدیق ثبت کرتا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی تخلیقی فکر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مسئلہ وحدت الوجود کو مختلف پیرایوں میں دلنہی کے ساتھ ادا کیا ہے۔ انیس نے ایک پھول کے مضمون کو سورنگ کے باندھنے کا جو دعویٰ کیا تھا وہ یہاں بھی صادق آتا ہے۔ ایک اور کمال جو خواجہ حسن نظامی کی تخلیقی شخصیت کا منظر ہے، یہ ہے کہ انھوں نے بہت معمولی چیزوں سے تصوف کے اسرار و رموز کو بیان کرنے میں غیر معمولی ذہانت سے کام لیا ہے۔ حرفِ تہجی میں "الف" ایک حرف یا ایک بے معنی آواز ہے مگر خواجہ صاحب کے یہاں وہ ایک بیکر ال علامت کا روپ اختیار کر گیا ہے۔ اس کے ذریعے انھوں نے تصوف کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ "الف خالی" میں ایک جگہ لکھا ہے:

"میں لف ہوں۔ وہ بھی الف تھا۔ کن سے پہلے وہ میرے ہاں تھا میں اس کے ہاں تھا میں وہ تھا۔ وہ میں تھا۔ میں تن تھا وہ جان تھا۔ وہ تن تھا میں جا تھا۔ تم نے کہا میں اور میرے مانت حروف انسان کی زبان ہیں۔ وہ ہمارے ذریعہ بولتا ہے۔ حروف کی ترازو میں مطلب کو تولتا ہے۔ تم نے صحیح کہا۔ تم نے غلط کہا۔ میں نے کیا کہا۔"

خواجہ صاحب نے "الف خالی" کو علامت بنا کر ایک طرف وحدت الوجود کے منظر کے کوبیاں کیں ہیں اور دوسری طرف عام فہم الفاظ، مختصر ترین فقرات اور ڈرامائی انداز گفتگو سے اپنی تحسیروں میں سادگی و پُرکاری کا جادہ جگایا ہے۔ خواجہ صاحب نے اپنی بیشتر تحریروں میں تصوف کے نکات کو متنوع انداز میں پیش کیا ہے۔ میر نے کہا تھا:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر تجھے گفتگو عوام سے ہے

یہ بات خواجہ صاحب کی تحریر دل پر بھی صادق آتی ہے مسئلہ وحدت الوجود خواص کی چیز ہے مگر خواجہ صاحب کی نکتہ رس طبیعت، خلاق ذہن اور اسلوب کی سادگی نے اس کو عوام پسند بھی بنادیا ہے۔ سچ یہ ہے کہ ایک صوفی ہونے کے ناتے انھیں گفتگو عوام ہی سے تھی۔ خواجہ حسن نظامی کی شخصیتی ذہانت کا کمال اکثر مقامات پر متوجہ کرتا ہے۔ انھوں نے ”لا“ اور ”الا“ پر جس منظر از انداز میں خامہ فرسائی کی ہے اس کی مثال اردو ادب میں مشکل سے ملے گی۔ اپنے مضمون ”لا“ میں تحریر کرتے ہیں :

”کہتے ہیں کہ عرب کے اس ”لا“ میں یہ طاقت بھی خزانے سے آگئی ہے۔ اور یہ وہ خزانہ ہے جو کنج وحدت میں مخفی ہے۔ اس خزانہ میں لازوال اور بے شمار دولت ہے، جو ”الف“ کی تفصیلات میں بند ہے جب اس کنز مخفی کو ”لا“ نظر میں نہ رہ پید کرنا منظر ہوا تو اس نے اپنے خزانے کا ایک الف اس کے ”نہ“ میں نکا دیا۔ یہ اسی کی قوت ہے جس کے بل بوتے پر عرب کا ”لا“ دنیا پر بے مثل شہ زور مانا جاتا ہے۔ عرب کا ”لا“ کنز مخفی کا حکم ہے۔ ہر وجود کو نابود کر دے۔ بن بچہ حسب یہ حکم بجاتا ہے تو سب خوشنودی میں اس ”لا“ کو دوسرا ”لٹ“ عطا ہوتا ہے جو ”لا“ کے اول میں چسپاں کر دیا جاتا ہے اور یہ ”لا“ سے ”الا“ بن جاتا ہے اور حوالہ ہی ”الا“ بنا۔ اس کے سامنے سے تمام حجابات اٹھ جاتے ہیں اور کنز مخفی اس کے ذوق بلور کے لفظ اللہ میں وصلت کا شرف عطا کرتا ہے اور لوگ ”الا اللہ“ کے نعروں سے اس کی تہنیت کرتے ہیں :

”لا اور الا“ کا سہارا لے کر خواجہ صاحب نے لا الہ الا اللہ کی قیمتی موثر اور دلکش تعبیر کی ہے اس میں جو الفاظ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں وہ سب کے سب فلسفے کی اصطلاحیں ہیں۔ خواجہ صاحب نے ان اصطلاحوں یعنی کنز مخفی، وجود، حجاب، نابود، ذات، بلور، وصلت وغیرہ کو گہری معنویت مگر سادگی کے ساتھ برتا ہے۔ یہ ان کی طباعی اور تخلیقی ذہن کا اثر شہد تھا۔

وحدت الوجود کی طرح تخلیق کائنات بھی اسلامی متفرقین کی دلچسپی کا مرکز رہا ہے۔ اس سلسلے

میں بھی اختلافات ہیں۔ اکثر صوفیا اور اسلامی مفکرین نے تخلیق کائنات کا سبب حقیقتِ اعلیٰ کے جذبِ خود نمائی کو قرار دیا ہے۔ خواجہ میر درد نے اس نکتہ کو شعر کی زبان میں اس طرح ادا کیا ہے:

شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے

اُن نے دکھیا آپ کو، ہم اس میں پیدا ہو گئے

اب خواجہ صاحب کے مخصوص اسلوب میں اسی بات کو "بیکر امکاں کیوں دلیگر ہے" میں ملاحظہ کیجیے:

"خود اس کو دیکھ جو خدا ہے، ہر ہے ہر میں ہے، اور پھر کہنے کو سب سے جدا ہے۔

جس کی وحدت دیکھائی کی گھر گھر دھوم ہے جو نہ مانے اس کے لیے خطابِ احمق و

شوم ہے۔ وہ بھی اکیلے پن سے گھبراتا تھا۔ دیکھنے دکھانے کی ہوس میں خاک کے

پتلے بناتا تھا۔ اور کہتا تھا۔ میں چھپا ہوا خزاں تھا۔ مجھے اچھا معلوم ہوا کہ پہپانا

جاؤں۔ پس میں نے خلقت پیدا کر دی۔ آدم کو خلیفہ کہا۔" لے

خواجہ صاحب نے کتنی سادگی کے ساتھ حدیثِ قدسی "کُنْتُ كُنْزًا خَفِيًّا فَاجَبَيْتُ اَنْ اَعْرِفَ فُخْلَقْتُ الْخَلْقُ" کی عام فہم تشریح کی ہے۔ نفسِ مضمون سے قطع نظر خواجہ صاحب نے جو اسلوب اختیار کیا ہے، اس کا اندازہ اس امر سے کیا جاسکتا ہے کہ انہوں نے لفظ ہوس کے معنی ہی بدل دیے یا کم از کم اس کی کثافت کو دور کر دیا۔

اسلامی تعلیمات میں تخلیق کائنات لفظ "کُنْ" سے وابستہ ہے یعنی خدا نے "لفظ کُنْ" فرمایا اور کائنات پیدا ہو گئی۔ یہاں علما اور صوفیا میں اختلافات ہیں بعض علما کا خیال ہے کہ خدا قادرِ مطلق ہے۔ اس لیے عدم سے وجود کر سکتا ہے۔ چنانچہ لفظ "کُنْ" کے ساتھ اس نے عدم سے وجود پیدا کر دیا۔ فلسفے کی اصطلاح میں عدم سے وجود نہیں ہو سکتا۔ اور وجود معدوم نہیں ہو سکتا۔ صوفی نگاروں کے مطابق حقیقتِ اعلیٰ کے ذہن میں ایک خاک تھا۔ فلسفے کی اصطلاح میں "صورِ علیہ" کہتے ہیں ہر شے اپنے ظاہری اور باطنی خواص کے ساتھ خوابیدہ تھی۔ حقیقتِ اعلیٰ نے اس خاک کے کی طرف متوجہ ہو کر فرمایا "کُنْ" اور دنیا پیدا ہو گئی۔ یعنی حقیقتِ اعلیٰ نے اپنے مرتبہ ذات میں ہر متبدلی نہ فرماتے ہوئے خارج میں ظہور فرمایا ہے اور ہر شے اپنے خواص کے ساتھ پیدا ہو گئی ہے۔ خواجہ حسن نظامی نے اپنے مضمون "حضرت کُنْ" میں اس اہم نکتے کو اپنے مخصوص اسلوب کے ساتھ ادا کیا ہے:

آدم زاد و غلط کرتے ہیں تو مولانا کن "کو مردہ تصور کرتے ہیں۔ وہ زندہ ہیں اور ہر روز تجلیاں نازل کرتے ہیں۔ یہ پُرانا کارخانہ روز و شب نئے رنگ بدلتا ہے۔" قطع نظر اس سے کہ اس تحریر سے تخلیق عالم کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے یہ نئی دیم ہونی شان کی دلکش تفسیر بھی ہے۔ زندگی کے مائل بہ ارتقا ہونے کا اس سے زیادہ کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ وہ ہر روز نئی تجلیاں دکھاتے ہیں۔ خواجہ صاحب نے "کن" سے قبل حضرت اور مولانا کے خطابات کا اضافہ کیا ہے۔ یہ تمثیلی انداز تحریر نہیں۔ اس میں بے پناہ معنویت ہے۔ اس انداز فکر سے ایک تو اس کے رشتے وحدت الوجود سے مل جاتے ہیں۔ دوسرے "کن" کی عظمت اور بزرگی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ کن کو زندہ قرار دے کر اس میں معافی کی کئی تہوں کو یکجا کر دیا گیا ہے ایک تو یہ کہ دنیا مائل بہ ارتقا ہے۔ متحرک اور فعال ہے یعنی محض بے روح جامد مادہ کا نام دنیا ہے۔ اس میں خود کاری کی خصوصیت ہے۔ دوسرے یہ کائنات محض مادی نہیں بلکہ اس میں زندگی رقصاں ہے۔ غالب نے بھی اس نکتے کو شعری پیکر عطا کیا تھا۔

آرائش جمال سے متاثر نہیں ہنوز
ہمیشہ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وحدت الوجود اور اس کے تعلقات کو تسلیم کرنے سے اس کے منطقی نتیجوں کو بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ خواجہ صاحب کی شخصیت اور ان کی تحریروں میں اس کی جلوہ گری ملتی ہے۔ اس تصور میں کائنات عین حق ہے۔ اس لیے مقدس ہے اور قابل تعظیم و محبت بھی ہے۔ انسان بھی عین ہے اور وہ اشرف المخلوق بھی ہے۔ اس لیے بے حد مقدس اور بزرگ تر ہے۔ عظمت انسانی اور کائنات کی تقدیس کا جو دل آویز تصور وحدت الوجود نے دیا۔ وہ آپ اپنی مثال ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں ان اخلاقی قدروں کی جھلک ملتی ہے جو اس نظریے کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے ان میں وہ قوت شفا اور توانائی ہے جو غموں کی دھوپ میں جھلے ہوئے انسان کو امید و صحت عطا کرتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی نے معمولی موضوعات سے غیر معمولی نتیجے اخذ کیے ہیں۔ وہ وحدت الوجودی منکر اور ان کی ذہانت کا ثمرہ ہے۔ "سیم لاد"۔ "گلاب تمہارا کیکر ہارا"۔ "آلو"۔ "نقطہ"۔ "دیا سلائی"۔ "پھڑ"۔ "پکٹی"۔ "سپ"۔ "لالٹین"۔ "روٹی"۔ "دائم مگس"۔ "فٹ بال" وغیرہ مضامین ایسے ہیں جو ہیں ایک

نئی معنویت اور جالیاتی کیفیت کا احساس دلاتے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی کا وہ رخ اچھے فنکار کا اور دل پتے صوفی کا دل تھا۔ ان کی آنکھ مصوّر کی آنکھ تھی۔ کھوں نے ان سب صلاحیتوں سے اپنے فن کی صورت گری میں خوب کام لیا ہے۔ اس لیے ان کی تحریروں میں ہم جس خواجہ حسن نظامی سے ملتے ہیں وہ ایک زبردست صاحب طرز تخلیقی شخصیت ہے۔ جوں جوں وقت گزرتا جائے گا، ان کی ہیئت کا احساس بھی عام ہوتا جائے گا۔

ہر فن پارہ ادیب کی شخصیت، اس کے ماحول اور میڈیم کی تخلیقی نمود سے وجود میں آتا ہے۔ گراستعار سے کی زبان میں بات کہنے کی اجازت ہو تو میں کہوں گا کہ تخلیق ایک تلوار ہے جس پر بیان تلوار کی دھار اور "الفرادیت حسن بیان اس کی دھار کی آب ہے" آب تلوار کی دھار کی ہو یا موتی کی بہرل آب "آب" ہوتی ہے۔ اور یہی اسلوب ہے۔

اسلوب پر مصنف کے مقصد، مزاج، مخاطب، موضوع اور مواد کا اثر بھی ہوتا ہے۔ یہ سب عناصر اور عوامل کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر اسلوب کو متاثر کرتے ہیں۔ ریٹے وینک اور سن دیرن نے اسلوب کے محرکات اور عوامل کے باہمی رشتوں کے تناظر میں بحث کر کے اسلوب کی درجہ بندی کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لفظوں اور موضوع کے رشتوں کے مطابق، اسلوب کو تصوراتی اور حسیاتی، واضح اور مبہم، ایجازی اور اطنابی، جوشیلا اور پرسکون، ادنا اور اعلا، نیز سادہ اور آرائشی کہا جاسکتا ہے۔ الفاظ کے باہمی رشتوں کے مطابق، اسلوب کو چست اور ڈھیل، چکنا اور گھردرا، کرخت اور غنائی، رنگین اور بے رنگ قرار دیا جاسکتا ہے۔ الفاظ اور مصنف کے باہمی رشتوں کے تناظر میں اسے خارجی اور داخلی اسلوب کا نام دیا جاسکتا ہے اور اس کی غالب خصوصیت کو سامنے رکھ کر کوئی نہ کوئی نام تجویز کیا جاسکتا ہے۔

لیکن بعض صورتوں میں ایسا کرنا آسان نہیں ہوتا۔ خصوصاً جہاں سارے عناصر پر اسرار طور پر ایک دوسرے سے اشتراک عمل کرتے ہوں۔ یا بہت سے عوامل بیک وقت اثر انداز ہوں تو اس قسم کی درجہ بندی مشکل ہو جاتی ہے۔ ایک بات کے حق میں جتنی دلیلیں دی جاسکتی ہیں۔ اس کے رد میں سے زیادہ دلیلیں فراہم کی جاسکتی ہیں۔ خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں ایسی ہی استثنائی صورت نظر آتی ہے۔ انھیں جس رخ سے دیکھیے نیا رنگ نظر آتا ہے۔ ان کے اسلوب کے سلسلے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ اس پر کس عنصر یا محرک کا غالب اثر ہے۔ اب یہ نقاد پر منحصر ہے کہ وہ خواجہ حسن نظامی کی تخلیق کا نینہ کس رخ سے پکڑتا اور ان کے جلوہ اسلوب کا کون سا جلوہ دیکھتا ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں بلا کی وحدت ہے۔ ان کی تحریروں میں مواد اور ہیئت کی دوئی اسی طرح غلط ہے جس طرح وحدت الوجود میں وہم غیریت۔ ان کی تحریروں میں غلبہ و باطن کی یک رنگی اور یکسانیت ہے۔ مگر ان کی یک رنگی کے بہت سے شیڈز اور یکسانیت کے کئی العباد ہیں۔ خاک ہو یا قسمی چہرہ، روزنامہ ہو یا خط، مقالہ ہو یا شذرہ سب میں یہی بنیادی خصوصیت جلوہ گر ہے۔ اردو کے ممتاز صاحب طرز ادیبوں میں خواجہ حسن نظامی اپنے اسلوب کے مخصوص رنگ اور ذائقے کے سبب بہت نمایاں مقام رکھتے ہیں۔

خواجہ صاحب کو زبان پر زبردست قدرت حاصل تھی۔ مگر یہ قدرت ہتھ کنڈا نہیں کرشمہ تھی۔ کرشمہ اس لیے کہ زبان اُن کے یہاں مقصود بالذات نہ تھی بلکہ ذریعہ تھی۔ بلکہ موثر ذریعہ کہیے۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے زبان کے نئے امکانات کو تلاش کیا۔ ایک طرف فصاحت اور بلاغت کے روایتی تصور کو بدلا اور دوسری طرف زبان کے نئے مزاج کو دریافت کیا۔ انھوں نے عوام اور خواص کی زبان کے فرق کو مٹایا۔ خواص کی باطنی عوام کی زبان میں کہیں۔ اور عوام کی زبان کو خواص تک پہنچایا۔ ادبی زبان کے ساتھ بول چال کی زبان کے ذخیرہ الفاظ سے استفادہ کیا۔ اور مجازی زبان کی بیشتر خصوصیات کو جذب کر لیا۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے تمام رنگوں کو ایک دوسرے میں تحلیل کر کے ایک نیا کیف مرکب تیار کیا۔ جو اُن سے اور صرحت انھیں سے مخصوص ہے

خواجہ حسن نظامی کے اسلوب اور ان کی زبان کو سادہ، سلیس، عام فہم یا فطری کہنے سے بات نہیں بنتی۔ جیسے جادو کو نیلا، پیلا، کالا کہنے سے کام نہیں چلتا۔ جادو جادو ہے اور کچھ نہیں۔ اسی طرح خواجہ صاحب کی زبان اور انداز بیان خواجہ صاحب کا ہے اور بس۔ انھوں نے چھوٹے چھوٹے لفظوں سے بڑے اور معمولی فقروں سے غیر معمولی کام لیے۔ لیکن ایک فنکارانہ خوبی اور خوبصورتی کے ساتھ۔ — حسن زبان کے تخلیقی استعمال کا حسن ہے۔ وہ اپنے پڑھنے والے کو زبان کی سادگی اور خیال کی رفعت سے اتنا مسحور کر لیتے ہیں کہ اُن کے اسلوبیاتی حربوں تک نظر پہنچ ہی نہیں پاتی حقیقت یہ ہے کہ ان کی تحریروں میں بیشتر شعری محاسن موجود ہیں۔ مگر ایک خاص شور و نثر کے ساتھ۔

خواجہ صاحب کے مفرد الفاظ، ان کے مخصوص دروہت اور چھوٹے چھوٹے فقرات میں ایک ایسا دیباچہ قائم ہے۔ یہ ترنم حروف کی عنایت، الفاظ کی موسیقیت، تکرار، تجنیس اور متغیٰ الفاظ کے آہنگ پرستل ہے۔ خواجہ صاحب کے بارے میں اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ وہ "سماع" کے

رسمیہ۔ ریڈیو کی دھنوں پر دلوں کو دیتے تھے۔ موسیقی کا یہی جادو ان کی تحریروں کی جان ہے۔ یہ آہنگ ان کی تحریروں میں الفاظ کے انتخاب اور فقروں کے دروبست سے ابھرتا ہے۔ وہ تخلیقی رو میں کئی کئی پر آہنگ فقرے مسلسل لکھتے چلے جاتے ہیں۔ اور بعض اشعار بھی نوک قلم پر جاری ہو جاتے ہیں۔ مگر یہ جذبے کی شدت اور خیال کے بہاد کا فطری نتیجہ ہوتے ہیں، آرائشی نہیں۔ مثلاً خواجہ صاحب نے ”بھگت کے دیس میں آ بھگوان“ میں لکھا ہے:

”شوکت والے۔ طاقت والے توپوں اور سنگینوں والے، دکھ کے کرتا، شکم کے پریت۔ تیرے بھوکے تیرے پیارے۔ یہ ہے اچھا تو ہو پاس۔ پھول بھی تو خار بھی تیرا۔ نور بھی تو نار بھی تیری۔ آنکھیں میری سب کچھ تیرا میں کے اندر ڈیرا تیرا۔ بس میں آ بھگوان“۔

قطع نظر اس سے کہ اس اقتباس میں معنی الفاظ کا متواتر آہنگ ہے۔ مگر اس میں نثری آہنگ سے زیادہ نمایاں آہنگ بھی موجود ہے۔ عروضی اصطلاح میں اس کو فعلن فعلن یا فعلن قولن کی تکرار کا آہنگ کہا جاسکتا ہے۔ پورا اقتباس اسی نوعیت کا ہے۔ ”مدنی شام سندھ کی مری“ کا آغاز اس طرح ہوا ہے:

”شام نے مری بھائی کس طرح بچ گئی گھر گھر دہائی کس طرح
ہر ک مری ہر کے اندر باجی ہر کی ہے ہر سے رسائی کس طرح
ز فوں والے پیتم پیارے یثرب باسی بوہن کہیا کی بانسری کی
بلہاری۔ مجازی پر بت پر کھڑے ہو کر یسی بجائی کہ جنم جنم کے دکھ کلیش در
ہو گئے ہاتھ

یہاں یہ امر قابل توجہ ہے کہ ان اقتباسات میں جو باقاعدہ آہنگ ہے اور اشعار ملتے ہیں، وہ کسی کاوش کا نتیجہ نہیں۔ بلکہ جذبے کے دباؤ، خیال کے دباؤ اور لاشعور کی ہلک کا نتیجہ ہیں اور اسی لیے ان کی نثر کے مزاج سے بنیادی طور پر ہم آہنگ ہیں، بلکہ یوں کہیے کہ اُس کا ناگزیر حصہ ہیں۔

ہر فن پارہ پر اسرار تخلیقی عمل سے گزر کر وجود میں آتا ہے۔ فن کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اُس سے محرکاتی عناصر بڑی حد تک غائب ہو کر ادراکی عناصر کو جنم دیتے ہیں۔ ادراک جذبے اور تخیل

کی لہروں میں تبدیل ہو کر فن کو فن بناتا ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں جذبات کا دھور اور تخیل کا ور ہے۔ جذبے سے فن میں گرمی اور روشنی پیدا ہوتی ہے۔ تخیل سے گہرائی اور گیرائی۔ انکار کی تازگی کے لیے جذبہ ضروری ہے اور اس کی بالیدگی کے لیے تخیل۔ تخیل، ادراک اور جذبے کی لہروں کو نئی صورتیں عطا کرتی اور نئے سانچوں میں ڈھالتی ہے۔ چنانچہ خواجہ صاحب کے اسلوب میں جذبے کا دھور اور تخیل کا نور تخلیقی زبان کی صورتوں میں جلوہ گر ہے۔ ان کے یہاں تنی بے پناہ ترسیلی قوت کے باوجود زبان ایک طرٹ قواعد کے سخت اصولوں سے بے نیاز ہے اور دوسری طرف تشبیہوں، استعاروں، کنایوں، بیکردوں اور علامتوں کا گہوارہ ہے۔ بادی النظر میں یہ سارے حربے شاعری کے حربے ہیں۔ خواجہ صاحب کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاتھوں میں الفاظ کا لوہا موم کی طرح پگھلنے لگتا ہے اور اظہار کے خالص شعری سانچے بن جاتے ہیں۔ ان کے بیان کی سادگی اور زبان کی معصویت، ان شعری لوازمات کی طرف متوجہ ہونے نہیں دیتی۔ جو بنیادی طور پر ان کے اسلوب کی دلکشی اور انفرادیت کی اساس ہیں۔ انھوں نے "کانا باتی" کے دیباچے میں اپنی تحریروں کے بارے میں لکھا ہے:

"بجلی کی کھیں، لہروں کے پردوں پر، میری آواز کو بٹھا کر ساری دنیا میں پھیلا دیتی
میں۔ پہاڑوں میں، دریاؤں میں، شہروں میں، ہر جگہ میری آواز جاتی ہے۔ میری
آواز سورج کی دھوپ اور چاندنی اور ہوا کی طرح ہر جگہ پہنچ جاتی ہے۔۔۔ اپنی
آواز کو ہر جگہ بچپتا دیکھ کر مجھے ماننا پڑتا ہے کہ خدا بھی ہر جگہ موجود ہو سکتا ہے۔"

اس اقتباس میں لہروں کے پردوں پر آواز کا بیٹھنا اور اُس کا دھوپ اور چاندنی بن جانا خالص استعاراتی اظہار ہے۔ مگر یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ انھوں نے غیر شعری طور پر شعری استعاروں اور شعری استعاروں کے فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کی تحریروں میں جو استعارے اور تشبیہوں کا کام بھی کرتے ہیں استعاروں کا یہ شعری استعمال ان کے شعور، اسلوب اور مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

خواجہ صاحب الفاظ سے رنگوں کا کام لینے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں منظر نگاری کو محاکات اور محاکات کو متحرک اور مسلسل بیکردوں کے ذریعہ مصوری سے آگے پہنچایا ہے۔ ان کے ایک مضمون "سمندر چاند میں" کا ایک منظر نامہ اس طرح سے ہے:

”میاں سمندر کی ہوس دیکھو۔ چاند کو آغوش میں لینے کی خاطر کیا کیا تئیب و فراز دکھا رہا ہے۔ بچاری بھولی چاندنی دامن میں آکر قریب آتی ہے۔ تو وہ ایک لباس نس لے کر کپڑے کو پکتا ہے۔ وہ بچ کر بھاگتی ہے تو آپ جوش میں بھرے ہوئے پیچھے دوڑتے ہیں۔ مگر وہ ہاتھ نہیں آتی اور جھکتی جھکتی صاف نکل جاتی ہے۔“

یہاں سمندر کو ”اژدہ“ اور چاندنی کو چڑیا کہا گیا ہے۔ یہ خالص استعاراتی انداز بیان ہے اور تمثیلی بھی۔ سمندر کا اپنی ہوس کی تسکین کے لیے تنقن آمیز لباس نس لینا اور جوش میں بھر کر اُس کے پیچھے دوڑنا اور بھولی بھالی چاندنی کا اُس کے دامن ہوس سے بچ کر بھاگنا، جھکتی جھکتی ہوئی صاف بچ کر نکل جانا ایک ایسا منظر نامہ ہے، جو زنجیر کی کڑیوں کی طرح پیکروں کو ایک خاص نطی میں پردتا ہے۔ ان پیکروں کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ متحرک اور رنگین ہیں۔ اور ان کا مزاج نیز عمل خاص شعری نہیں بلکہ نثری ہے یہ بات غور طلب ہے کہ یہاں سمندر اور چاندنی کیا واقعی محض سمندر اور چاندنی ہیں؟ اگر اتنی سی بات ہے تو کوئی خاص بات نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ خواجہ صاحب نے سمندر اور چاندنی کو ذی روح اشیا کے افعال اور اوصاف سے شصت کیا ہے۔ اس لیے یہ دونوں دو متضاد کیفیتوں اور قوتوں کے نمائندے ہیں۔ سمندر ہوس اور ظلم کا نمائندہ ہے۔ چاندنی مصیبت اور شرافت کی نمائندگی کرتی ہے۔ خارجی سطح پر ان کے جو معانی ہیں وہ تو ہیں ہی۔ مگر داخلی سطح پر معانی کی ایک زریں لہر ہے۔ جو دراصل فنکار کے بنیادی مقصد کی ترجمان ہے۔ اور جو قاری کے ذہن پر تلازموں کی مدد سے ایسے دروازے کھولتی ہے جہاں سے خیر و شر کی کش مکش صاف نظر آتی ہے۔ خواجہ صاحب کے اسلوب کا کمال یہ ہے کہ اس سے ایک طرف ذہن کو جمالیاتی انبساط اور دوسری طرف بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ ایسی بصیرت جو شر سے نفرت دلاتی ہے اور خیر کی طرف مائل کرتی ہے۔

خواجہ صاحب کے اسلوب کا کمال وہاں نقطہ عروج کو پہنچتا ہے، جہاں انھوں نے اسرار معرفت کو رنگ مجاز میں پیش کیا ہے اور تصوف کے حال کو مقام اور مقام کو حال بنا دیا ہے۔ شیخ اکبر علی الدین ابن عربی نے جس فلسفے کو علی انداز میں پیش کیا تھا، خواجہ صاحب نے اس کو تخلیقی رنگ میں پیش کیا۔ تصوف کا ایک خاص مسئلہ ”وجود اور وجود کی نسبت کی نوعیت ہے۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے

کہ وحدت الوجودی نقطہ نظر کے تحت یہ رشتہ عالم و معلوم اور خالق و مخلوق کا ہوتے ہوئے بھی "عینیت" کا ہے۔ اگرچہ وجود اور موجود ایک سے زیادہ نہیں مگر موجود تنزلات اور تعینات کی صورت میں نمودار ہے۔ اس لیے نظری ہی بھی دوری اور جدائی لازم ہے۔ جدائی بہر حال جدائی ہے۔ خواجہ صاحب نے مجازی اور حقیقی جدائی کا تعامل کرتے ہوئے "الف خالی" میں لکھا ہے۔

"آہ اب خاں ہوں۔۔۔ بچے بھی خاں کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس کی تمہیں ہیں پہلی
قسم اُس ہجر کے ہے جس میں آرزوئے وصل ہوتی ہے۔ اور دوسری وہ ہے جو
وصل کے بعد پیش آتی ہے۔ یہ بہت سخت اور ناقابل برداشت ہے۔ پہلی قسم
میں شوق اور اشتیاق ہوتا ہے۔ اربابوں کے دل لے لے طوفان اٹھاتے ہیں۔
آنکھوں کو رلاتے ہیں۔ آنسو برساتے ہیں۔ دل میں تڑپ ہوتی ہے۔ وہ گزشتہ
شوق کو سامنے لاتا ہے۔ تخیلات و تصورات کے نقشے بناتا ہے۔ اُن کے ہانوں
میں چھریاں دیتا ہے۔ اور دل و گھر پر چر کے لگاتا ہے۔"

ظاہر ہے کہ یہاں ہجر کی پہلی صورت مجازی اور دوسری حقیقی ہے۔ ہجر کی حقیقی صورت تصوف کی اصطلاح میں مرتبہ تنزلات و تعینات ہے۔ یہ مرتبہ ذات سے مرتبہ صفات کا سفر ہے۔ جسے عارفوں نے جسم، دل اور روح کی منزلوں سے اور بعض نے عالم، سوت، عالم جبروت، عالم لاہوت اور عالم باہوت کے مقامات سے تعبیر کیا ہے۔ خواجہ صاحب نے مرتبہ صفات جسم اور سوت کی منزل کو ہجر قرار دے کر موجود کا وجود سے رشتہ عینیت ظاہر کیا ہے اور "انسان کو عشق" انہی کا درس بھی دیا ہے۔ محباز کے آئینہ میں حقیقت کی تصویریں سبانا خواجہ صاحب ہی کا کام ہے۔ خواجہ صاحب نے "الف خالی" ہی میں ایک جگہ لکھا ہے

"حروف جتنے ہیں سب ایسے حاس میں مست ہیں۔ ایک دوسرے کا کوئی شریک نہیں۔
الف کو ب سے غرض نہیں۔ بات سے سروکار نہیں رکھتی۔ ت ج اور دال سے بے تعلق
ہے۔ لیکن مکانی تبادلہ پیش آتا ہے تو یہ سب حروف آپس میں مل جاتے ہیں اور موقع
موقع سے کیس گاہوں میں پرسہ جاکر نمودار ہوتے ہیں۔"

مسعود حسین خاں: مرقع نگاری

مرقع نگاری ایک فن ہے جس کا موضوع فرد یا شخص ہے۔ اور جس کا دائرہ اس کی صورت اور سیرت پر محیط ہوتا ہے۔ یوں تو ہر ادبی اظہار، فنکار کے ذہن کی آواز ہوتا ہے لیکن مرقع میں ذہن کے ساتھ ضمیر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس لیے مرقع نگار صرف بچ کہتا ہے اور بچ کے سوا کچھ نہیں کہتا۔ اور اس بچ کا انحصار فنکار اور فرد کے تعلقات کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ مرقع نگاری کا فن سوانح نگاری نہیں، مگر اس سے الگ بھی نہیں۔ اس میں سوانحی رنگ ہوتا ہے مگر یہ خالص سوانح نگاری بھی نہیں۔ یہ خود نوشت نہیں، مگر اس سے جدا بھی نہیں۔ اس میں خود نوشت کا آہنگ ہوتا ہے مگر اپنے رنگ میں۔ یہ تاریخ نگاری نہیں، مگر اس سے کلیتاً بے نیاز بھی نہیں۔ اس لیے مرقع کے ڈانڈے ایک طرف سوانح نگاری، خود نوشت اور تاریخ نگاری سے ملتے ہیں اور دوسری طرف یہ ایک آزاد، خود مکتبی اور جمالیاتی اظہار ہے جس میں معرفیت اور موضوعیت، داخلیت اور خارجیت نیز سراپا نگاری و سیرت نگاری کا حسین امتزاج ہوتا ہے۔ مرقع نگاری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں فرد اپنی خارجی اور داخلی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔ مرقع نگاری کے ذیل میں وہ قلمی چہرے اور کردار بھی آتے ہیں جو باقاعدہ خاکے یا مرقعے نہیں سمجھے جاتے۔ لیکن اپنی بنیادی خصوصیات کی بنا پر مرقعوں سے الگ بھی نہیں ہوتے۔ ایسے بے ساختہ پورے یا ادھورے مرقعے عام طور پر خود نوشتوں میں نظر آتے ہیں۔ اور فرد و فنکار کے تعلق کی روشنی میں اپنی خصوصیات کا انکشاف کرتے ہیں۔ فنکار خود نوشت میں کسی شخص پر معروضی انداز سے اظہار خیال نہیں کرتا، بلکہ وہ فرد کو برتنے اس سے معاملہ کرنے میں جیسا پاتا ہے اس کو ویسا ہی پیش کر دیتا ہے۔ خود نوشت کی بنیاد ذاتی

تجربوں پر ہوتی ہے۔ اس لیے کسی خود نوشت کے مرقعوں میں بھی ذاتی تجربوں کا گہرا رنگ ہوتا ہے۔
— پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب نے اپنی خود نوشت میں ہلکے گہرے پورے اور ادھوے بہت
سے مرتبے لکھے ہیں جن کی پیش کش میں مسعود صاحب نے فنکارانہ دیانتداری سے کام لیا ہے۔

مسعود صاحب نے یوں تو اپنی اوائل عمری کا ذکر کرتے ہوئے اپنے خاندان کے افراد اور
دیگر اشخاص کا ذکر کیا ہے۔ اس تذکرے میں کہیں وہ سرسری اس جہان سے گزرے "کے مصداق نظر
آتے ہیں اور کہیں ہر جا جہان دیگر کے رنگ میں دیر تک صورت و سیرت کی تصویر بناتے ہیں، نانی اماں
یا بی مسعود صاحب کے خاندان کی ایک بزرگ اور معترف خاتون تھیں۔ موصوفہ مسعود صاحب کی اہلیہ کی
حقیقی نانی تھیں۔ ان کی شخصیت کے کئی پہلوؤں نے مسعود صاحب کو متاثر کیا ہے۔ اس لیے مسعود
صاحب نے "بی" کا مرقع اس طرح سجایا:

"ہم ترہ کے بڑے گھر کی سب سے عظیم شخصیت نانی صاحبہ یا بی تھیں میری
ابتدائی زندگی پر ان کا گہرا اثر رہا ہے۔ وہ ایک عجیب و غریب شخصیت کی مالک
تھیں۔ دلایتی رنگ روپ، گوری چٹائی، کرنجی آنکھیں اور گراں ڈیل جس محل
میں بیٹھتیں، پھا جاتیں۔ حقے کا ہر وقت تازہ رہنا ضروری تھا۔ وہ پڑھی لکھی تو
معمول تھیں، لیکن علم مجلسی سے اچھی طرح واقف تھیں۔ مردوں تک کے کان
کالٹی تھیں۔"

اس مرقع میں "بی" کی شخصیت مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے جس سے ایک طرف ان کی وجاہت اور
دوسری طرف ذہانت کا پتا چلتا ہے۔ لیکن یہ تحریر تاثراتی انداز کے سراپا کی طرف اشارہ کرتی
ہے جس میں ایک رنگ عقیدت بھی شامل ہے۔ اگر مسعود صاحب اسی پر اکتفا کر لیتے تو وہ اس
مرقع کو ذاتی تجربے کے رنگ سے محروم کر دیتے۔ یہ خود نوشت کا آرائشی حصہ تو ہوتا لیکن اس میں
سیرت نگار کا وہ جمال نہ ہوتا جو ذاتی تجربے یا ناگ اور لگاؤ کی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے۔ مسعود
صاحب نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ان کی ابتدائی زندگی پر "بی" کا گہرا اثر رہا ہے۔ مرقع کا
اگلا حصہ اس راز کا انکشاف کرتا ہے جس میں مسعود صاحب نے "بی" کے کردار کے ایک اہم پہلو کی
طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ڈاکٹر امیر وا (ڈاکٹر محمد امیر خاں) کا بھابی کہتے منہ سوکھتا تھا اور وہ طیب کی حیثیت سے انھیں بیچ پوچ سمجھتیں۔ اُن کے تجویز کردہ ہر نسخے کو ”تختہ دت“ کہہ کر رد کر دیتیں۔ طبی معلومات رکھنے کے علاوہ چھوٹی موٹی سرجن بھی تھیں۔ دور دراز دیہات سے لوگ، ٹوٹے ہوئے ہاتھ پیر جڑوانے آتے۔ آج بھی قائم گنج میں اُن کی اس مہارت کے قائل مل جائیں گے، جنھوں نے ان کے گھاٹ طریقہ کے ضرب و کرب جھیل کر اپنے اُترے ہوئے کو لھے یا بازو ٹھیک کرائے ہیں۔ اس قسم کے علاج کے لیے جب کوئی دیہاتی پھنستا تو گھر کے بچوں کے لیے جشن کا سماں بندھ جاتا۔ پہلے اس کو فرش پر لٹایا جاتا۔ پھر گھر کے ملازمین کی جس قدر کمک مل سکتی تھی، وہ حاصل کر کے، اس کو گانٹھ لیا جاتا، اس طرح کہ ہل ڈال بالکل نہ پائے۔ پھر تانی صاحبہ ڈنڈالے کراتیں، حکم ہوتا کہ منہ پر رومال ڈال کر پرٹے کا الزام لازم ہے۔ اس طرح وہ بیمار جلاّد کی شقاوت کا نظارہ تک نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے بعد، عضو کی سنا بہت سے ڈنڈے کا سہارا لے کر، ہلکایا بھاری پاؤں رکھا جاتا۔ اس دوران مظلوم درد سے بے قرار ہو کر چیخا تو ڈانٹ پڑتی اور پاؤں کا وزن بڑھا دیا جاتا۔ وہ جس قدر بلبلا تا اور دیا رام مرگیا کی آواز بلند کرتا، اس کے عضو کو کپکنے کا عمل اتن ہی تیز کر دیا جاتا۔ غرض اس دھما چوکھی میں کہیں ہڈیوں سے جٹ یا کھٹ آواز آتی، اعلان کیا جاتا کہ ہڈی میٹھ گئی ہے۔ گرفت ڈھیلی کر دی جائے اور دباؤ بھی۔ مریض اس عمل سے فارغ ہو کر ادھ ماسا ہو جاتا۔ پھر اسے ملنے کی دوائیں تجویز کی جاتیں وہ روتا ہوا جاتا، لیکن پختے عشرے کے بعد دعائیں دیتا، ہنستا ہوا آتا۔“

اس مقام پر مسعود صاحب نے داتو نگاری اور سیرت نگاری کا حق ادا کر دیا ہے جس میں حقیقت نگاری کے ساتھ رنگ مزاج بھی شامل ہے۔ اگر ہڈی بٹھانے کا عمل سپاٹ انداز میں ہوتا تو بے کیف و بے مزہ ہوتا لیکن انھوں نے کہیں الفاظ سے اور کہیں اندازِ بیان سے اس داتو میں مزاج کی جو کیفیت پیدا کی ہے، اس سے ”بل“ کا مرقع اور دلکش ہو گیا ہے۔ اس مقام پر ”بل“ کی شخصیت کے حبا دو اور

مسعود صاحب کے اسلوب کے سحر کو الگ الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہے۔ چونکہ مسعود صاحب اپنے بچپن میں بڑی ٹھانے کے عمل کے معنی شاہد، تماشا نی بلکہ فریق ہیں۔ اس لیے اُن کے بیان میں ذاتی تجربے کا رنگ شامل ہے جس نے "بی" کے رقص کو جیتا جگتا پیکر بنا دیا ہے۔

اسی نوعیت کا ایک دلکش مرقع ڈاکٹر امیر واداکٹر محمد امیر خاں کا ہے۔ وہ فوج میں گھوڑوں کی "اکڑی" کے فرائض انجام دے کر اپنے وطن قائم گنج میں واپس آ گئے تھے۔ اور بقول مسعود صاحب "چوبیڑ" کی جگہ "دوپاؤں" یعنی انسانوں کا علاج کرنے لگے تھے۔ ڈاکٹر امیر واکس اندر کا علاج معالجہ کرتے تھے اس کا اندازہ کرنے کے لیے قمر و خاں کی ڈاڑھ کے درد کا واقعہ لکھنا کافی ہے مسعود صاحب نے لکھا ہے:

"مجھے قمر و خاں کی ڈاڑھ میں سخت درد اٹھا ڈاکٹر صاحب کے پاس پہنچے۔ وہ گھر میں جا کر اندر سے رنگ خوردہ زنبور لائے۔ کہا منہ کھولو اور درد دلی ڈاڑھ کے قریب کی بھی ڈاڑھ زنبور سے پکڑ لی۔ اب قمر والا کھچلا میں دو جھٹکوں میں بھی ڈاڑھ زنبور سے پکڑ کر کھینچ لی۔ جب قمر و نے دایلا مچایا تو کہنے لگے اب دوسری ڈاڑھ خوردہ زنبور بھی جو جائے گی۔" بازار کے مصب میں جہاں وہ جاتے تھے ایک بڑا دو کی خشک شیشیوں میں پانی ڈال کر انھیں ہلاتا اور مسکھرتیار کر دیتا۔ ان کے علاج سے جو بھی اچھا ہو جائے اسے ہر انسانی کا مسخرہ سمجھنا چاہیے۔"

قمر و خاں قائم گنج کا ایک جیتا جگتا کردار تھے۔ انھوں نے ملازمت کے بعد وقت گزاری کے لیے حکمت و طبابت کا پیشہ اختیار کر رکھا تھا۔ اس میں جہرت اور ہذت کے کئی پہلو نکلتے ہیں مسعود صاحب بنیادی طور پر سنجیدہ نظر لکھتے ہیں۔ لیکن قمر و خاں کے ادھورے اور بے ساختہ خاکے میں مزاح کا رنگ بھی ہے۔ انھوں نے یہ مزاح بیان واقعہ سے پیدا کیا ہے۔

مسعود صاحب کی تنقیدی نگاہ کی یادیں پر قائم گنج چھایا ہوا ہے جس میں بہر خاں منظر آتے ہیں جو ایک آزاد خیال اور صاحب ذوق فن تھے جن سے بقول مسعود صاحب "خداوار" کی روایت کو شرمناک موابست۔ حافظہ عظمیٰ بیان دکھائی دیتے ہیں جو فرشتہ خصلت انسان ہیں۔

حکیم مسرور خاں سے ملاقات ہوتی ہے جن کی وضع داری مشہور ہے۔ رنور شید عالم سے ملاقات ہوتی ہے جو گھر دے بنانے کے کھیل میں خود تو ہمیشہ راج بنتے اور مسعود صاحب کو مزدور بنایا کرتے۔ غرض بہت سے چہرے یادوں کے نق پر طوع ہونے لگتے ہیں۔ مسعود صاحب نے اپنے خاندان کے پس منظر میں اپنے بچپن کی داستان بڑی سادگی، دلربائی اور حقیقت پسندی کے ساتھ سنائی ہے جس میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری کا رنگ و آئینہ شامل ہے۔ یوں تو یہ سارے مرتبے دار ویز ہیں۔ لیکن وہ مرقعے خاص اہمیت رکھتے ہیں جن میں رنگ مزاج بھی شامل ہے۔ سون خاں کا کردار اسی نوعیت کا ہے۔ اس لیے سون خاں کا مرتبہ قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کر دیتا ہے۔ مسعود صاحب نے لکھا ہے۔

”مختے کے ایک ٹھٹھہ پٹھان سول خاں بھی تھے۔ دذیم تانے کے سانے کے پھانک کے احاطے میں رہتے تھے۔ عمر ساٹھ کے پیٹے میں تھی۔ لیکن ات گربانے کی وجہ سے بہت چلے مزہ پٹا ہو گیا تھا۔ ہر وقت اضطراری کیفیت میں رہتے اور ہر قسم کی حرکتیں بھی کرتے تھے۔ وہ ہمارے مردانہ مکان کی نشست کے مستقل حاضرین میں تھے۔ انھیں غصہ، انا بہت آسان تھا۔ ذرا اسی بات میں بھڑک اٹھتے۔ اُس وقت اُن کی ٹھٹھی پکپکاتے مٹی۔ بعض اوقات ہم لوگ صحن پر دلچسپ مسطر دھننے کے لیے ن کو غصہ الایا کرتے تھے۔ نخصے ل انتہائی کیفیت میں وہ ایک دم موٹے سے اٹھ کھڑے ہوتے۔ اور اپنا چڑوہ اچھا کر اٹھا کر اپنا سر پر زبڑ بڑاتا دیکھتے جاتے۔ اب اگر سونا تھا تو اسے پہنا سنے تو اس میں کھانا جس میں کتا کھا تا ہے۔ اس کے بعد یہ جا۔ چند روز تک اُن کی غیر حاضری رہتی۔ اس کے بعد پھر وہ اسی طرح چلے آتے جیسے کچھ ہوا ہی نہ تھا۔ ہم لوگوں میں آپس میں شاربے ہوتے کہ سون چیا کی جائز کہ اب جو دنوں تک آرام کر لیتے۔ تھوڑے دنوں کے وقفے سے یہیں چند تردد۔ جاتا ہے۔“

سون خاں کے راج کی سادہ لوحی، زور و زنجی در بنے بیانی اس کو کیسا تاشا بناتی ہے۔ اس کا روز سب کو حاسب کی تحریر سے ہوتا ہے۔ رات یہ ہے کہ مسعود صاحب نے اپنی خود نوشت میں ایسے

کرداروں کو لازوال بنا دیا ہے جن کی حرکات و سکنات مشککہ خیز ہوتی ہیں۔ مگر یہ کردار تخیلی نہیں بلکہ اسی دنیا کے ہیں اور ہر جگہ پائے جاتے ہیں۔ مسعود صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ایسے دلچسپ کرداروں کا اپنے گرد و پیش سے انتخاب کر لیا ہے۔ اور مزاح کے اسلوب میں ان کی کامیاب مرقع نگاری کی ہے۔ جن کو پڑھ کر ہنسی بھی آتی ہے اور عبرت بھی ہوتی ہے۔

مسعود صاحب نے بعض ایسے کرداروں کو بھی پیش کیا ہے جو اپنے معاشرے کی عکاسی کرتے ہیں اور قصباتی سماج کے آئینہ دار ہیں۔ ان میں سے بعض کردار سماج کے منفی رجحانات کے علمبردار بھی ہیں۔ مسعود صاحب چاہتے تو قائم گنج کے معاشرے کو فرشتوں کا معاشرہ بنا کر پیش کرتے۔ لیکن انھوں نے اپنے کرداروں کے ساتھ بعض عبرتناک کرداروں کو پیش کر کے ثابت کر دیا ہے کہ وہ ایک طرف کرداروں کو ان کی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف اپنے سماج کے خدوخال کو ان کے کرہ پہ پہلوؤں کے ساتھ دکھانے کی جرات بھی رکھتے ہیں۔ نور عالم خاں کا کردار ایسا ہی عبرتناک کردار ہے۔ اس کا مفصل خاکہ مسعود صاحب کی زبان سے سنئے :

”قائم گنج کے اُن دنوں کی یادوں کی سیر میں آج کئی کردار ابھرتے ہیں۔ ان میں نور عالم خاں (چچا نوری) کی شخصیت سب سے دلچسپ تھی۔ وہ باری نہیں مال کے قرابت داروں میں تھے۔ لیکن غریب تھے۔ اپنی ناداری اور احساس کمتری کو ہیکڑی سے چھپاتے ہیں۔ جلیہ کے اعتبار سے پنڈاری علوم ہوتے تھے۔ یعنی ڈاڑھی تھوڑی پر دو جھتوں میں منقسم تھی۔ پڑھے لکھے بہت کم تھے، لیکن مسلم بلیسی رکھتے تھے۔ آمدنی کا ذریعہ بڑھانے کے سلسلے میں انھیں کسی پیشے یا فن سے عار نہیں تھا۔ جو ابھی کھیل لیتے تھے۔ اور ایک بار کا داؤں تو اتنا کامیاب رہا کہ دوسرے کی لڑائی تک کو جیت لائے۔ ہارنے والا بھی بستی کا پٹھان تھا۔ اور جب اُن سے مسلسل ہارتا گیا تو بات کی پچ کے لیے آخری راز پر اپنی جوان بیٹی کو نکا دیا۔ نور عالم خاں یا تو قسمت کے دھنی تھے یا اُن کے ہاتھ کی صفائی تھی۔ یہ اول بھی جیت گئے۔ پٹھان کی بھنوں پر میل تک نہ آیا۔ لڑکی کو بلایا اور ان کے حوالے کیا۔ یہ جھٹ جا کر کچھ لائے۔ پردے کے لیے چادر اندھی۔ اور سواری کو گھر لے آئے۔ فوراً ایک ملا کا انتظام کیا اور نکاح پڑھایا گیا۔ یہ سب ان کی پہلی بیوی کے سامنے ہوا۔ ساری ریمیں پوری ہونے کے بعد شام کو انھوں نے میکے جانے کی

اجازت لی اور پھر کبھی نہ لوٹیں۔^{۱۰}

نور خاں اگرچہ بظاہر معاشرے کا ایک فرد اور ایک نام ہے، لیکن نور خاں ہر جگہ پائے جاتے ہیں، خاص طور پر ان معاشروں یا بستیوں میں اکثر نور خانوں سے ملاقات ہو جاتی ہے، جہاں جاگیردارانہ نظام رہ چکا ہے، یا زمینداروں رہی ہیں، زمیندار اور کسان کا جو رشتہ قصبائی یا دیہی معاشرے میں ہے، اس میں زمیندار گھرانے یا معاشرے کا فرد ذہنی طور پر "جستہ" اثرات کا فرد ہوتا ہے، وہ اقتصادی طور پر بد حالی کا شکار ہو کر یا غلطی طور پر تہی دامن ہو کر بھی ذہنی طور پر اپنے ماضی اور اس کی رفعتوں سے چشمہ رہتا ہے، حال کی بد حالی اور اپنی کم مائیگی کو تسلیم نہیں کرتا، اس لیے اس کی شخصیت میں ایک عجیب تضاد اور الجھاؤ ہوتا ہے، ایک طرف وہ اپنے احساس کشری کو "ہیکڑی" سے چھپاتا ہے، دوسری طرف اپنی اقتصادی کمزوری سے مجبور ہو کر غلط راستے اختیار کر لیتا ہے، اور اپنی ذاتی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے ہر قسم کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے، نور خاں کی "قمار بازی" اس کی ایک مجبوری تھی، لیکن جوئے کی بارجیت کے جو پہلو اس موقع سے سامنے آتے ہیں، اس سے دونوں کے کرداروں سے عبرت حاصل ہوتی ہے، اور جیتنے والے سے ہار جانے والا انسان زیادہ بہتر نظر آتا ہے، مارنے والے پٹھان نے اپنے پیادہ اقدار کا جو علی ثبوت دیا، وہ بڑے دل گردے کی بات ہے، اور "جان جائے پر چین نہ جائے" سے زیادہ اہم بات ہے، اس نوع کے قصبائی معاشروں میں دیہی غرور اور اپنی بات کی پاسداری کے عجیب و غریب واقعات نمودار ہوتے ہیں، قمر و خاں اگر نیم حکیم خطو جان بن کر ابھرتے ہیں تو سون خاں سادہ لوحی کی منہ بولتی تصویر نظر آتے ہیں، واقعہ یہ ہے کہ جو لوگ زمیندارانہ نظام کا علی تجربہ رکھتے ہیں اور قصبائی زندگی سے واقف ہیں، وہ قمر و خاں اور سون خاں کو ہر جگہ شناخت کر سکتے ہیں، خود نانی اماں "بانی" کی شخصیت میں جو جلال انداز، طمطراق اور کار آگاہی کی خصوصیات ملتی ہیں، وہ بھی "بڑے گھر والوں کی یاد دلانے کے لیے کافی ہے، اگر مسعود صاحب ان کرداروں کا انتخاب نہ کرتے اور ان کے مرتعے اپنی خود نوشت میں نہ سجاتے تو اپنے ماحول سے انصاف نہ کرتے، مسعود صاحب کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے کردار کو اس کا مرتع لکھتے وقت صحیح تناظر میں پیش کیا ہے، اب تک جن مرتعوں کا ذکر ہوا ہے وہ سب کے سب قائم گنج کے ہیں جو مسعود صاحب کے بچپن کی یاد دلاتے ہیں، اب چند مرتعے اور دیکھیے جو شہری زندگی اور دانش گاہوں کے رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں۔

مسعود صاحب کا حیدر آباد سے بہت باطنی تعلق ہے۔ وہاں ان کا قیام ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۸ء تک تقریباً چھ سال رہا ہے۔ وکلیات پر اور قدیم اردو پر مسعود صاحب کا جو کام ہے، وہ حیدر آباد کی ادگار سے۔ اگرچہ حیدر آباد میں مسعود صاحب نے قدیم اردو، بکٹ کہانی اور "رحیم نامہ" کو مرتب کیا مگر اردو روغت "میں تلخ تجربات سے بھی دوچار ہوئے، مجموعی طور پر مسعود صاحب پر حیدر آباد کے افراد اور ان کا بچاؤ ہے۔ وہ سب سے زیادہ پروفیسر ہارون خاں شیروانی سے متاثر ہیں۔ لکھتے ہیں:

میں نے انہی باقیات میں سب سے ہم شخصیت پروفیسر ہارون خاں شیروانی کی تھی جس سے میری نسبتی عزیزداری بھی تھی۔ انھیں دیکھ کر مجھے جامہ ستائیدم جو مکتبہ و جہل کا خیال آجاتا تھا۔ سن رسیدگی کے باوجود ان کا علمی ہنگامہ پرانے میں علم کی یاد دلاتا تھا۔ میں نے ان کی کسی مرتبہ در مشرقی زندگی کے بارے میں بہت کم علم کو دیکھا ہے جو کام ہاتھ میں پیتے آئے تھیل تک پہنچتے ہیں کترین کے دست کر سہ پر حاضری دیتا۔

طار، کیا تھا ایک کتب خانہ۔ جس میں صبح سے شام تک پابندی اور قیادت کے ساتھ کام کرتے رہتے تھے۔ انہی زمانے میں ان کا زیادہ تر وقت تاریخ دکن کی تالیف میں گزرتا۔ "شیروانی صاحب کی دلچسپیاں متنوع تھیں۔ تاریخ کے علاوہ انھیں اردو زبان اور اس کے مسائل سے گہری دلچسپی تھی۔ وہ انگریزی اور اردو دونوں بے تکان لکھتے تھے۔ ساتھ ہی ان کا تارسی زبان کا علم اور فارسی خطوط شناسی کا ملکہ غیر معمولی تھا۔"

دانش گاہوں میں عام طور پر دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن سے علم و ادب اور تہذیب و شرافت کا بھرم رہتا ہے۔ دوسرے وہ جو صرف رسمی کام کرتے یا یونیورسٹی کی سیاست کا سپر چلاتے ہیں۔ پروفیسر ہارون خاں شیروانی ان یکتائے روزگار پروفیسروں میں شامل ہیں جن پر علم و ادب ناز کرتا ہے۔ مسعود صاحب نے لکھا ہے کہ اگرچہ ان کی تصانیف حوالے کا کام کرتی ہیں، مگر ترقی پسندوں نے ان کی تاریخ نویسی کی خدمات کو محض ان کے نقطہ نظر کی وجہ سے نظر انداز کیا۔

مسعود صاحب کو جامہ سے گہرا لگاؤ ہے۔ ان کا جامہ سے دوہرا تعلق رہا ہے۔ مسعود صاحب ہیں

بار طالب علم کی حیثیت سے ۱۹۳۷ء میں جامعہ میں آئے۔ اور جامعہ کے ابتدائی مدرسے میں داخلہ لے گئے۔ اس دوران ان کے دل پر کیلاٹ صاحب، اختر حسن فاروقی صاحب اور ارشاد الحق صاحب کی شخصیتوں نے دلکش نقوش بنائے۔ دوسری مرتبہ ۱۹۴۳ء میں وائس چانسلر بن کر آئے اور ۱۹۵۰ء تک رہے۔ اس دوران میں انھوں نے جسٹس مدایت اللہ صاحب اور ڈاکٹر سید عابد حسین صاحب کی شخصیتوں سے اچھے تاثرات قبول کیے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ (۲) میں انھوں نے اپنے امتحانی تجربہ کو بڑی وضاحت اور دلوک انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ باب پڑھنے کے قابل ہے اور اپنے دماغ میں سامانِ عبرت رکھتا ہے۔

”وردِ مسودہ میں سیکرٹوں اور ادکا ذکر ہے۔ اشخاص کے تعمیری تجربے ہیں۔ ان کے انداز کے نگر و عمل کے نقش ہیں۔ بعض مرتبے اوصاف ہیں اور بعض تکمیل کی طرف مائل پرواز بھی ہیں۔ لیکن ہر جگہ ایک بات غرا آتی ہے۔ یہ کہ مسودہ صاحب نے ہر شخص کو اسی انداز میں پیش کیا ہے جس طرح اس کو دیکھا اور بڑھا ہے۔ ان کے شخصی خاکوں و مرتقوں میں ذاتی تجربے کا گہرا رنگ ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں فرد کی انفرادی شخصیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ لیکن اس کی سیرت اور کردار کے ان پہلوؤں کو جس اہمیت دی ہے جس نے انھیں منفی یا مثبت طور پر متاثر کیا ہے اور اپنے فکر و کار کے اچھے یا بُرے نقوش چھوڑے ہیں۔ غالباً اس سے زیادہ ان کے دماغ میں تلخی بھی نہیں تھی ایک خودنوشت میں یہ کہانی سے غمتیں دوسری کہانیاں آتی ہیں۔ دوسری طرح آتی ہیں کہ وہ، مس ڈی اور علی مانی کا کہنا بن جاتی ہیں۔ مسودہ صاحب نے ”وردِ مسودہ“ میں رہنہ چٹائی سے کام لیا ہے۔ خاص طور پر راتنگاری اور کردار نگاری میں انھوں نے صحت اور دیانت کو خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے۔ اور حقیقت نگاری کے اصولوں کا ہر جگہ احترام کیا ہے۔

”جموعی طور پر ”وردِ مسودہ“ کے مرتبے اگرچہ کم ہیں۔ مگر ان میں انسانی سیرت اور کردار کے وہ گوشے نور ہیں جن سے مسودہ صاحب کا براہِ راست تعلق ہے۔ ان کی پیش کش میں جو رہنہ چٹائی اور بے ربائی کا فرما ہے، وہ مسودہ صاحب کے مزاج اور کردار کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اکثر مرتقوں کے سلوب میں واقفاتی صحت کے ساتھ ادبی شان اور جالیاتی عناصر بھی ہیں جن کی بدولت یہ کتاب اس دور کے گمنام افراد اور مشہور اشخاص پر مستند ماحذ کا کام دے گی۔ اور زمان و مکان کے ایک خاص نقطے اور دائرے کی خصوصیات کی امین رہے گی۔

ہم عصر اردو نزل : دہلی میں

دہلی ایک بین الاقوامی شہر ہے۔ سیاسی، ادبی، ثقافتی اور سماجی تحریکوں کا سرچشمہ ہے۔ اور زندگی کی مثبت اور منفی لہروں کو انگیز کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ اس لیے دہلی کے اکثر افراد عام انسانوں کے مقابلے میں زیادہ حساس اور باشعور ہیں۔ انھیں اپنے ماضی سے روشنی لے کر، حال کو سمجھنے اور مستقبل پر نگاہ رکھنے کے زیادہ مواقع حاصل ہیں۔ دہلی کے ادیبوں اور شاعروں نے اپنے ذہن و دل کے درپے تازہ ہواؤں کے لیے کھلے رکھے ہیں۔ انھوں نے اپنی جڑوں پر استوار رہ کر ہر تازہ جھونکے کا خیر مقدم کیا ہے۔ ہر نئی روشنی کو دیدہ و دل میں بسایا ہے۔ اور ہر نئے تجربے کا اپنی زندہ و تابندہ روایات کے تناظر میں خیر مقدم کیا ہے۔ دہلی کی اردو شاعری نے ایک طرف ان رجحانات کو قبول کیا ہے، جو ہماری سماجی اور تہذیبی تاریخ سے وابستہ ہیں۔ دوسری طرف ان تحریکوں کے اثرات کو اپنایا ہے، جو دوسری زبانوں اور ادبوں سے مخصوص ہیں۔ اس ضمن میں اردو زبان عام طور پر اور اردو شاعری خاص طور پر خوش نصیب ہے کہ اس نے قومی زبانوں کے ادبی رجحانوں کے ساتھ بین الاقوامی ادبی تحریکوں اور میلانوں کے اثرات کو قبول کیا ہے۔ مگر یہاں یہ نکتہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اردو زبان و شاعری اور ہماری اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کا ایک مخصوص مزاج ہے۔ اس لیے اردو شاعری نے زندگی کی تبدیلیوں اور تحریکوں کے اثرات اپنے مزاج اور منہاج کے مطابق قبول کیے ہیں۔ آزادی کے بعد دہلی کی اردو نزل نے زندگی کا لمحہ بہ لمحہ ساتھ دیا ہے۔ اور اس سے طاقت حاصل کر کے، اس کو با معنی اور روح پرور بنانے میں تعاون دیا ہے۔ جس کا ثبوت آزادی کے بعد دہلی کی اردو نزل ہے۔

اردو زبان و ادب کی تاریخ شاید ہے کہ زبان کی ترقی سے ادب کی ترقی اور ادب کی ترقی سے زبان کی ترقی ہوتی ہے۔ جب زبان ارتقا کے مراحل طے کرتی ہے تو اس میں زندگی زندگی کے گہمیر مسائل اور نازک اور نادر تجربے کے اظہار کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جب ادب اور شعر ارتقا کے مراحل طے کرتا ہے تو وہ علمی اور تحقیقی سطح پر زبان کی نئی نئی صورتوں اور پیکروں کی تخلیق کرتا ہے۔ اکثر ممتاز اساتذہ نے یہ کام دو سطحوں پر انجام دیا ہے۔ ایک طرف انہوں نے زبان عروض و رمن کے قاعدوں کی تشکیل کی ہے۔ اور ان پر سمجھتی سے عمل کیا ہے۔ جس کو معیار بندی کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے مجازی زبان کے امکانات کو تخلیقی انداز سے برتنا ہے جس کو تخلیقی رجحان کہا جاسکتا ہے۔ دبستانِ دہلی کے اساتذہ اور شعرا نے ان دونوں رجحانوں کو پرواں چڑھایا ہے۔ جہاں تک پہلے رجحان کا تعلق ہے جس کو معیار بندی کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ بہت طاقت و شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ شاہ نصیر اور استاد ذوق نے جو قاعدے مرتب کیے تھے۔ جہاں استاد مرزا داغ نے نہ صرف یہ کہ ان پر عمل کیا اور اپنے شاگردوں سے ن پڑیں کرایا بلکہ فحشائات و مترکات اور رمن شعر کے سلسلے میں بعض نئے قوانین مرتب کیے۔ اور ان روایات کو آگے بڑھایا۔ دہلی کے ان تمام شاعروں نے ان اصولوں پر عمل کیا جو استاد شاگردی کی روایت سے وابستہ رہے۔ یہ سلسلہ آزادی کے بعد تک قائم رہا۔ خاص طور پر داغ کے شاگردوں اور ان کے سلسلے کے نوواردوں کے یہاں صحتِ زبان و بیان کا یہی تصور کارفرما ہے۔ اس رجحان کے علم برداروں نے ایک طرف روزِ مرہ اور محاورہ کی صحت و تراکیب کی درستی اور زبان کی سلاست اور فصاحت پر زور دیا ہے۔ اور دوسری طرف لہجے اور اندازِ بیان کا خاص خیال رکھا ہے۔ اس رجحان کی بنیاد عربی و فارسی شریات پر ہے۔ یہ اصول علم لغت، علم بیان، علم قواعد، علم بدیع اور علم عروض و قافیہ سے ماخوذ ہیں جنہیں اساتذہ نے "معایبِ سخن" اور "محاسنِ سخن" کا نام دیا ہے۔ وہ نقائص، جو شعری ہیئت کے حسن کو مجروح کرتے ہیں، "معایبِ سخن" میں شامل ہیں۔ اور وہ خوبیاں جو ہیئت کے جمال میں اضافہ کرتی ہیں، "محاسنِ سخن" کہلاتی ہیں۔ "معایبِ سخن" میں عیوبِ قوافی، عیوبِ بحر، عیوبِ زبان اور دیگر نقائص ہیئت شامل ہیں۔ عیوبِ قوافی میں ایطاف، اکٹاف، اتواف، اسناد وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ غلو، تعدی، تضییع، تنزیہ، معمول، تعریف اور اختلافِ حرفِ ردی پر بھی اس نقطہ نظر سے سوالیہ نشان قائم کیا جاتا ہے۔ اس نظام قوافی میں حرفِ ردی کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔

اس لیے انگریزی کی طرح اردو میں خطی، بصری اور صوتی قوانین کی گنجائش نہیں۔ جن شاعروں نے صوتی قوافی (میراث و احساس، برتے ہیں، انھیں زیادہ سے زیادہ ایک تجربے کا نام دیا جاتا ہے۔ عیوب بحر میں حروف صحیح کا سقوط اور عربی و فارسی الفاظ کے حروف علت کا سقوط شامل ہے۔ بعض بحروں میں شکست نامہ وارد ہوتا ہے۔ داغ اسکول کے اکثر اساتذہ نے اس کو عیب گردانا ہے۔ لیکن بعض شعرا شکست نامہ و عربی و فارسی کے حروف علت کے سقوط کو ردوار رکھتے ہیں۔ مگر اکثریت ان دونوں صورتوں سے اجتناب کرتی ہے۔ چونکہ عروضی نقطہ نظر سے غزل کا سانچہ زیادہ یکساں دار نہیں ہے۔ اس لیے اوزن مذکور کے نقطہ نظر سے ذرا سی بے اعتدالی بھی بہت زیادہ شکست سے۔ خاص طور پر بحر متدارک اور مقارب میں مشاق شعرا بھی دھوکا کھا جاتے ہیں۔ دہلی کے اساتذہ اور شاعروں نے عروضی چابک دستی کا لحاظ رکھا ہے۔ عیوب زبان میں محاورے کی صحت، روزمرہ کی درستی اور محبت زبان کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ عیوب ہیئت میں بہت سی صورتیں شامل ہیں جس میں ستر گریہ، تنافر حروف، توالی اضافت اور تعقید وغیرہ شامل ہیں۔ اس دھجمان کے علم بردار ایک طرف شعری ہیئت کو ان نقائص سے پاک رکھتے ہیں جو اس کے جہاں کو مجروح کرتے ہیں۔ اور دوسری طرف ایسی مثبت صورتوں، طریقوں اور وسیعوں کو اختیار کرنے میں جن سے ہیئت کے جمال میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس میں لب و لہجہ کی کرامتیں اور انداز بیان کی لطافتیں بھی شامل ہیں، مثلاً

انھیں دکھا تو زاہد نے کہا، ایمان کی یہ ہے
کہ ب انسان کے سجدہ روا ہونے کا وقت آیا

(ہری چند ختر)

دنیا کے ہیں نہ دین کے دلبر کے ہو گئے
ہم دل سے کلہ گوا کسی کا سر کے ہو گئے

(خار دہلوی)

یہ کون ہے جسے آئینہ منہ دکھا نہ سکا
یہ کس کو اہل نظر بے مثال کہتے ہیں

(طالب دہلوی)

تتقید نامہ
حسانہ دل میں داغ جل نہ سکا
اسس میں کون پرانہ جل نہ سکا
عیش ملیان۔

کیسے آن راہ نمساؤں پہ بھروسا ہو کر جو
کل سفیدوں میں تھے اور چ سیاہوں میں بے
(آنند زائن ملا)
یہ مجھ سے مشورہ کیوں ہے مری قسمت کے پار میں
تھمارا فیصلہ جو ہے وہی ہے فیصلہ میرا
مشورہ نکلیں۔

دل میں ہیں لیکن انجس دس سے غرض مطلب نہیں
پنہ گھر میں رہتے ہیں وہ 'میہانوں کی طرح
'بیخود دہوی'۔

ان اشعار میں زبان کی صحت کے ساتھ عروضی و مثنوی چابکدستی ملتی ہے۔ درلب و لہجہ کا حسن
بھی شامل ہے۔ یہاں یہ بات خاص طور پر کہنے کی ہے کہ شاعری کے بنیاتی یا سانی پہلو پر ریاضت
'عمل محض' روایت پرستی نہیں ہے۔ بلکہ اس طرح سادہ فن اپنے عمل کو ایک نظمیں براتی اساس
فرہم کرتے ہیں۔ اور اپنے نظریے کو عملی جامہ پہاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر فن لطیف کا ایک
ذریعہ اظہار ہے۔ اور جہاز کے چند بنیادی اصول ہوتے ہیں۔ مثلاً فن مصوری کا ذریعہ انہار رنگ
اور لون ہے۔ فن رقص کا ذریعہ اظہار بدن اور حرکات بدن ہیں۔ موسیقی کی آواز اور اس کا زیر و بم
بت گری کا سنگ اور اس کی تراش و تراش اسی طرح شاعری کا ذریعہ اظہار زبان عروض اور فن کے
ضابطے ہیں جس طرح موسیقار رقص، مصور اور بت گر اپنے وسائل اظہار سے بے نیاز نہیں
ہو سکتا، اسی طرح شاعر بھی اپنے مخصوص وسیلہ اظہار یعنی زبان اور فن کے اصولوں سے چشم پوشی
نہیں کر سکتا۔ اس دلیل میں وزن ہے۔ جو شعرا اپنے وسیلہ اظہار کا احترام نہیں کرتے، وسیلہ اظہار
بھی ان کے تخلیقی تجربہ کو اعتبار اور استناد عطا نہیں کرتا۔ لیکن اس عمل میں یہ نہیں بھونا چاہیے
کہ زبان و بیال نیز عروض و فن کی صحت ہی شاعری کی معراج نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو شاعری کے
تخلیقی تجربوں کی صورت گری کا وسیلہ ہے۔ اس لیے شاعری کے معنوی پہلو پر بھی خاص توجہ کرنی

چاہیے۔ تاکہ وسیلہ اظہار سے معنویت کو اور تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت سے اظہار کی خارجی صورتوں اور وسیلوں کو تقویت حاصل ہو۔ اچھی اور سچی شاعری کے لیے دونوں پہلوؤں کا دلکش، بصیرت افروز اور جمال آفریں ہونا ضروری ہے۔ آزادی کے بعد کلاسیکی مزاج کی غسزل میں خوشگوار پہلوؤں کی کمی نہیں ہے۔

تغزل، عہد قدیم ہی سے دبستانِ دہلی کی اہم خصوصیت ہے۔ جس میں حنِ رجیت پر داخلیت کو، نشاطیت اور کام جوں پر حزنیت اور دلگدازی کو فوقیت حاصل رہی ہے۔ اگرچہ تغزل کی اصطلاح تعبیروں کی کثرت سے خواب پریشاں بن چکی ہے۔ پھر بھی اس کے دو مفہوم بہت واضح ہیں۔ ایک یہ کہ تغزل کا تعلق معانی اور مواد سے ہے۔ خاص طور پر اس کا دائرہ حُسن و عشق پر محیط ہے۔ دوسرے یہ کہ تغزل ایک طرزِ ادا یا رنگ ہے جس میں نغمگی، نفاست اور روحِ شل ہے۔ اگر تغزل کے دونوں پہلوؤں کو مدِ نظر رکھا جائے تو تصویر مکمل ہوتی ہے۔ جہاں تک حُسن و عشق کا تعلق ہے، قدیم دبستانِ دہلی میں ایک طرف امر و پرستی کا رنگ تھا۔ دوسری طرف صنعتِ نازک بھی پوری دلربائی کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ اس ضمن میں اگر میر کے "پسر زگر" یا "عطار کے لڑکے" کا ذکر کیا جاسکتا ہے تو میر کی پرسی "تمثلِ عزیزہ" غالب کی "ستم پیشہ ڈومنی" اور مومن کی "امت الفاطمہ صاحبہ جی" کے اثرات سے مجالِ انکار نہیں۔ اسی طرح تغزل کے خارجی پہلو میں اگر سراپا نگاری کی مینا کاری نظر آتی ہے تو دوسری طرف داخلی کیفیات اور جذبول کی قوسِ قزح بھی چلتی ہوئی ملتی ہے۔ اگر ایک طرف وصال کا رنگ ہے تو دوسری طرف ہجر کا آہنگ بھی ہے۔ اور ان کے ساتھ عاشق کی نفسیاتی کیفیات اور محبوب کی دلربائی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ غرض تغزل میں حُسن و عشق کا پورا منظر نامہ شامل ہے۔ جہاں تک طرزِ ادا اور رنگ کی حیثیت سے "تغزل" کی تعبیر کا سوال ہے اس سلسلے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تغزل کی بنیاد چمک "صنعتِ نازک کی گفتگو یا اس سے گفتگو پر ہے۔ اس لیے سی میں تہذیب کی وہ صورت نظر آتی ہے جس پر خود تہذیب ناز کرتی ہے۔ اس میں نفاست اور نزاکت، طرح داری اور بانچس، محبت اور دلسوزی، درد مندی اور دلگدازی کے سارے رنگ اپنی پوری توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ اس لیے "تغزل" بنیاد پر ایک قدیم، پیش پا افتادہ اور روایتی اصطلاح ہے، لیکن بنیادی طور پر یہ شاعری کا ایک اہم رجحان، منظر اور مزاج ہے جس کے بغیر شاعری کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ تغزل کے سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ یہ غسزل کے فنی اور

جہاں بے تقاضوں پر بھی محیط ہے، اس لیے اس میں جہاں بے کیفیت اور تہذیبی رچاؤ کے ساتھ فن کا راز جہاں بھی ہوتا ہے جس کی وجہ سے 'تغزل'، 'سحرِ حلال' بن جاتا ہے اور دلوں کا رشتہ دلوں سے جوڑ کر تاثیر اور توانائی کا مشک، ذہن بن جاتا ہے۔ جو غزل کے پڑھنے اور سننے والوں کے ذہن و ضمیر کو متاثر کرتا ہے اور شاعر کے داخلی تجربوں کی عکاسی کرتا ہے۔ تغزل کے ذریعے ذہنی، وجدی اور داخلی کیفیات کا اظہار ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد بھی دہلی کے شاعروں نے اپنی غزلوں میں تغزل کی فضا کو بڑی خوبی سے برقرار رکھا ہے۔ اور اس میدان میں نئے جوہر دکھائے ہیں۔ مثلاً

محبت تم بھی کرتے ہو محبت ہم بھی کرتے ہیں

مگر دونوں میں کتنی بھی محبت کون کرتا ہے

(افضل پشادری)

کتنے سبک دل ہوئے تجھ سے بچنے کے بعد

اُن سے بھی ملنا پڑا جن سے محبت نہ تھی

(انور صدیقی)

بل گیب رنگ بھی تخلیق میں تیری ورنہ

صرف محبت تو مجسم نہیں ہونے پاتی

(بہل سعیدی)

جلتی آنکھ، سلگتے آنسو، ہجر کے دہکے انگارے

پروائی لے کر آئی ہے، موسم کی یہ سوغاتیں

(جاوید شمسٹ)

میں اُس کے جسم کی ناگن پکار سن بھی چکا

اب اُس کی آنکھ میں رکھا ہے کیا فسوں کے سوا

(حسن نعیم)

بہت آئے دلوں کی نذر لے کر

مگر تیرا سا دل ہم کو بلا نہیں

(سودہ حیات)

مرے چاروں طرف پھیلی ہے حرف و صوت کی دنیا
تھکرا اس طرح ملنا، کہانی بن کے پھیلے گا
(ذہیر رضوی)

جس راہ سے وہ گزریں ہر گام بہاراں ہو
اک جسم نہیں چلتا ماحول بھی چلتا ہے
(سیفی پریا)

محبت کے لیے کچھ خاص دل مخصوص ہوتے ہیں
یہ وہ نغمہ ہے جو ہر ساز پر گایا نہیں جاتا
(عمور دہی)

دل اک چراغ سرد ہے لیکن کبھی کبھی
لود آٹھے ہے، شعہ رخسار دیکھ کر
(مشیر بھنڈی)

ان، شعاریں منہ دیکھی محبت کون کرتا ہے۔ کاتیکھا سوال کرنا محبوب سے بچھڑنے کے
بعد غیروں تک سے ملنے پر مجبور ہونا، محبوب کا رنگ و نہایت کا پیکر ہونا، آنسوؤں اور جلتی آنکھوں
کو موسم عشق کی سوغات قرار دینا، محبوب کے جسم کی ناگن پکار سننا، دل کے ہزاروں نذرانوں میں
نسی ایک دل کو قابل توجہ خیال کرنا، محبوب سے ملاقات کی خبر کا کہانی بن کر پھیل جانا، اک
جسم کے چھنے سے ماحول کو متحرک محسوس کرنا، محبت کو خاص دلوں سے مخصوص تصور کرنا، محبوب
کے دہکتے رخساروں کو دیکھ کر دل کے چراغ کا لودے اٹھنا، محض یہ نہیں، بلکہ ان اشعاروں
اور پیکروں میں شاعروں نے اپنے داخلی تجربات، حسی کیفیات و جذباتی محرکات اور ذاتی کیفیت
کو پیش کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان اشعار میں ایک طرف رنگ، فضا، جذبات، مجسروح
تمناؤں، درشتہ خواہوں کا رقص جمیل نظر آتا ہے تو دوسری طرف بدن اور رنگ بدن کی
دنواں سحر کاریاں، محبت اور اس کی رستم راتیاں، مہذب، سنجیدہ اور روح پرور انداز میں
جلوہ دیتے ہیں۔

زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے، اس کا اپنا مزاج ہے۔ جب درخت کے کچھ پتے زرد
ہو کر شاخوں سے بھڑنے لگتے ہیں، تو ان کی جگہ نئی کوئیلیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ درخت کے پتوں کے

سو کھٹے زرد ہونے اور جھڑنے کا عمل، نیز نئی کونپلوں کے پھوٹنے، اُگنے، بڑھنے اور لہلہانے کا عمل ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ یہ کیفیت زندگی کی ہر سطح پر نظر آتی ہے۔ ادب، تہذیب اور سماج کی سطح پر موت و حیات عروج و زوال اور آثار چڑھاؤ کا یہی قصہ مسلسل نظر آتا ہے۔ اردو شاعری سلاخوں سے مترا نہیں۔ اس لیے اس میں زندگی کے کرب و کیف، جلال و جمال، شکست و فتح اور شکست و رنگ کا ہر منظر نامہ دکھائی دیتا ہے۔ انسان کے ذہن پر زندگی کی تبدیلیوں کا اثر لازمی طور پر ہوتا ہے۔ اور انسان کے ذہن کے مدوجزر اس کی تخلیق میں زیریں لہروں کی طرح شال ہو جاتے ہیں۔ انسان ایک طرف حساس مخلوق ہے، دوسری طرف "سوچتا ہوا ذہن" بھی رکھتا ہے۔ اس لیے وہ زندگی کی لغویت، عدم تحفظ یا تبدیلیوں کے نتیجے کے طور پر اپنی ذات اور کائنات کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ "سوچتا" یوں بھی انسانی ذہن کا مخصوص عمل ہے۔ وہ اس "سوچ" میں ایک طرف اپنے ذہن کے نہاں خازن کے ذاتی اور نسلی تجربوں سے اخذ نور کرتا ہے تو دوسری طرف ان استدرا و افکار سے طاقنت حاصل کرتا ہے جو اس کو سماجی، تہذیبی اور عملی تجربوں نے عطا کی ہے۔ اس لیے عام طور پر ہر انسان کا در خاص طور پر ہر شاعر کا ذہن فکر کا تار حریر دو رنگ تیار کرتا ہے۔ جس سے وہ اپنے فن کی جہاں تہ قوس قزح تخلیق کرتا ہے۔ اس منزل میں عام طور پر شاعر زندگی کے گہرے، بسیط، نازک اور دور پہلوں اور اُن کے اثرات و مضمرات کو اپنے فن کا محور بناتا ہے۔ حیات اور کائنات پر غور کرتا، اور اس کو جہاں باقی زبان عطا کرتا ہے۔ آزادی کے بعد وہی کے رُروش عودوں نے اس میدان میں بھی اپنے جوہر طبع دکھائے ہیں۔ اور انہوں نے اپنی شاعری کو عصری حیثیت اور عصری آہنگی کا نگار خانہ بنا دیا ہے۔ مثلاً

اس جگہ کھونے کا پانے کا عجب مفہوم ہے

ہم نے سکر جس جگہ کھویا، بہت پایا بہت

(جگن ناتھ زار)

میں خال و خد کا سراپا، تصورات میں تھا

و ملک ذات کا سورج اندھیری رات میں تھا

احیات لکھنوی

نام ہے آدمی تو کیا، اصل میں رُوحِ عشق ہوں
ساری زمیں ہے میرا گھر، سارا جہاں مرا وطن
(درشن سنگھ)

سب حجابات ہیں اسرارِ خود آگاہی کے
کبھی قطرہ، کبھی دریا، کبھی طوفان ہونا
(روحِ صدیقی)

خون میں تر تھیں ساری پریتیں
ہم نے اک دن چھیلا پتھر
(ساحر ہوشیار پوری)

دُعاستانِ بنگدہ، نہ قصہ حرم کہیں
کچھ آدمی کا غم سنیں کچھ آدمی کا غم کہیں
(اشیم کرپانی)

وہ دستِ طلب ہوں جو دعا کو نہیں اٹھتا
جو لب پہ کسی کے نہیں آتی وہ دعا ہوں
(مخیت الدین فریدی)

سکھ کے سنے، کامناؤں کے کھلنے
پھول ہیں یہ میرے من کے انگنا کے
(کرشن موہن)

خود اس کے حسن کا بھی تماشا کرے کوئی
صانع، جو روئے گل کا ہے، جسمِ غزال کا
(تلوک چند محروم)

ان اشعار میں شاعروں نے اگرچہ زبان کے تریسی عناصر کا استعمال کیا ہے، مگر اسی کے ذریعے زندگی کے گہرے اور بسیط پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ زندگی میں کھونے اور پانے کا عجب مفہوم ہونا، اندھیری رات میں دمکتی ذات کا سورج ہونا، انسان کو رُوحِ عشق قرار دینا، مظاہرِ زندگی کو اسرارِ خود آگاہی قرار دینا، پتھر کی پرتوں کو خون میں تر دیکھنا، آدمی کے غم کہنے

اور سننے کی آرزو کرنا، خود کو دستِ نارسیدہ اور وعائے نامراد قرار دینا، سکھ کے سینوں اور کاناؤں کے کھلونوں کو من کے اٹکنا کے پھول قرار دینا، اور جسمِ غزال نیز روئے گل کے صانع کا تماشا کرنے کی تمنا کرنا، محض یوں ہی نہیں۔ بلکہ ان استعاروں اور پیکروں میں زندگی کا گہرا عنوان کار فرما ہے۔ اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر سراغِ زندگی پانے کی شدید خواہش مضطرب ہے۔ کائنات کے سربستہ اسرار پر ایک نئے مگر تخلیقی انداز سے سوچنے کی کیفیت ہے۔ اس سلسلے میں یہ عرصہ صحن کرنا بے عمل نہ ہوگا کہ بعض شعروں کے یہاں فکر کا عنصر بہت غالب ہے جس کی بنیاد زندگی کے تقدس و قار اور احترام پر ہے۔ کسی نے اسلامی تصوف سے، کسی نے ہندو دیو مالا اور تہذیب سے، کسی نے تاریخِ انسانی سے روشنی حاصل کی ہے۔ اور اپنی شاعری کا گہیرا اشاریہ تیار کیا ہے۔ مختصراً کہا جاتا ہے کہ اکثر شاعروں نے اپنی استعداد اور صلاحیت کے مطابق زندگی، زمانے اور ذات کے الگ الگ فکری سرچشموں سے اخذِ نور کر کے اس کو جالیاتی زبان میں پیش کیا ہے۔

یوں تو رجائی عناصر، اردو غزل میں ابتدا سے ہی ملتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ رجائی عناصر، اردو غزل کے ضمیر اور خمیر میں شامل ہیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک نے ان عناصر کو ایک نیا رنگ بخشا ہے۔ ترقی پسند نظریے کی بنیاد "جالیاتی پادیت" پر ہے جس کے تحت مادہ بنیادی حقیقت ہے، جو متحرک اور نمود پر ہے۔ اس لیے ترقی پسندوں نے اپنے رویے سے عام طور پر وجدان اور روحانی قدار کی تکذیب کی ہے۔ اور ان کی برکتوں سے استفادہ نہیں کیا ہے۔ ترقی پسندوں نے فرد اور سماج کے بر عمل کو معاشیات کے آئینے میں دیکھا ہے اور پیداوارِ نئے طریقہ پیداوار کی تبدیلیوں کو بنیادی محرکات قرار دیا ہے۔ چونکہ ترقی پسندی ادب اور شاعری کو زندگی کے میدان میں ایک حربہ تصور کرتی ہے۔ اس لیے اس نے گہری مقصدیت اور افادیت پر زور دیا ہے۔ رمزیت پر وضاحت کو، اسلوب پر خیال کو استعارہ سازی پر براہِ راست اندازِ بیان کو فوقیت دی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ مضمر اور مہذب تصورات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ منفی اندازِ فکر سے انحراف کر کے رجائیت کا پرچم لہرایا ہے۔ اور زندگی کے خوش آئند مستقبل کی بشارت دی ہے۔ ترقی پسندی کے نظریات کی چوٹ ادب کے دوسرے شعبوں کے ساتھ غزل پر بھی پڑی ہے۔ لیکن غزل کا اپنا ایک مخصوص مزاج ہے۔ اس کے اپنے مخصوص فنی اور جالیاتی تقاضے ہیں۔ اس لیے غزل نے ہر نہ ترقی پسندی اور نظریاتی جبر کے تصور کو رد کیا ہے۔ مہذب اور متوازن اندازِ فکر کو قبول کیا ہے، اردو غزل

میں یہ کس بل ایک طرف ترقی پسند نظریات سے آیا ہے اور دوسری طرف اُن اعلیٰ درجہ کی تحریر کوں کی دین بھی ہے، جو ہر اندھیرے اور آندھی کے رُخ پر چراغ رکھنے پر اصرار کرتی ہیں۔ کچھ نئے دور کے انسان کی سخت جانی کا اثر بھی ہے کہ وہ ہر ناسازگار ساعت میں "زندگی کرنے کا ہنر جانتا ہے۔"

مقصود یہ ہے کہ اُردو غزل میں رجائیت اور صحت کے محرکات بہت سے ہیں۔ اور یہ اُردو غزل کے ضمیر اور خمیر میں شامل ہیں۔ عہدِ جدید، خاص طور پر آزاد ہندوستان کے دہلی کے شاعروں نے اس رجحان کو نہ صرف یہ کہ باقی رکھا ہے۔ بلکہ اس کو اپنے تخلیقی تجربوں کا نگار خانہ بنایا ہے۔ ذیل میں اس نزع کے کچھ اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

کوئی زنجیر ٹوٹ تھی یا دل کی آواز تھی

دائرے سے بناتی ہوئی کیوں صدائیں چلیں

(اظہار اثر)

وقت کے ہاتھوں ضمیر شہر بھی مار گیا

رفتہ رفتہ موج خوں سر سے گزرتی جائے ہے

(علامہ ربانی تہاں)

وہ وقت کا غلام، تو یہ نام کا فقیر

کیا پادشاہِ وقت میاں ہے، اور کیا فقیر

(شجاع خاور)

بڑھنے لگا ہے زہرہ گیتی کا بانجمن

چھونے لگا ہے عائد کو انسان، چپ رہو

(سلام چھلی شہری)

تھا چراغِ شعلہ رو سے روشنی کا کچھ بھرم

آفتابِ زرد رو سے بڑھ گیا پندارِ شب

(شیم عثمانی)

چساروں طرف بلند نشان تیرگی کا تھا
 رکھا ہوا فصیل پہ سر روشنی کا تھا
 (حسن زیدی)

تری تلاش میں دارورسن کی راہوں میں
 کبھی چلے تو ہمیں خانماں خراب چلے
 (مہدی ظلی)

سر بلند اپنا ہوتا تھا 'سرنگوں قاتل کی تیغ
 ہم تھیلی پر جو سراپنا اٹھا کر لے گئے
 (شہاب جعفری)

ان اشعار میں 'دائرے بناتی ہوئی صداؤں کو زنجیر کے ٹوٹنے کی آواز یا صداے شکست
 دل ترار دینا' وقت کے ہاتھوں ضمیر شہر کے مارے جانے کا احساس کرنا، بادشاہ کو غلام اور فقیر
 کو نام کا فقیر تصور کرنا، زہرہ گیتی کے بانچن کے سبب انسان کا چاند کو چھونے کا حوصلہ کرنا،
 آفتاب زرد رو پر چراغ شعلہ رو کو فوقیت دینا، تیرگی کے علم بلند ہونے پر روشنی کا سر، فصیل
 پر رکھا ہوا محسوس کرنا، خانہ خرابوں کا دارورسن کی راہوں سے گزرنا، اپنا سراپنا تھیلی پر
 اٹھا کر لے جانے پر سر بلند اور سرخرو محسوس کرنا، اپنی جگہ زندگی کی گہری بصیرت کے ساتھ جاہلیت
 کس بل اور جگر کاوسی کا جمالیاتی اظہار ہے۔ دہلی کے شاعروں نے انسان کے ارادوں کی صدا
 زندگی کی برق رفتاری اور کائنات کی تقدیس کا رزمیہ لکھا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان اشعار
 میں زندگی کی خوشبو اور اس کا جادو دونوں چیزیں ہیں، وہ لوگ جو صہب ان لمہوں کو شیریں تصور
 کرتے ہیں، جن کی جڑیں ہمارے امیہ جذبات میں ہوتی ہیں۔ ان اشعار کی شیریں گفتگی
 اور دلکشی کے ساتھ ان کی تاثیر، دلنوازی اور سحر کاری کو بھی محسوس کر سکتے ہیں۔ ان اشعار
 میں جو چیز متوجہ کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ ان میں جو اقدار و افکار ہیں وہ محض زندگی کا رزمیہ ہی
 نہیں ہیں بلکہ مضر اور منفی انداز حیات پر سوالیہ سوالیہ نشان بھی بناتے ہیں۔ زندگی کی ستم رانیوں
 پر زہر خند بھی ہیں۔ اور زہریلی دھوپ میں انسان کے لیے شجر سایہ دار کا حکم بھی رکھتے ہیں۔ ان
 افکار و اقدار اور اس انداز بیان میں ایک نوع کی قوت شفا ہے، جو اپنی جگہ بڑی چیز ہے۔

اردو شاعری میں 'ترقی پسندی' کے بعد دوسرا طاقتور رجحان جدیدیت کے نام سے ابھرا۔ جدیدیت کے چند علمبرداروں نے اس فطری رجحان کو اپنے بعض مقاصد کے تحت ایک خاص سمت و جہت دینے کی کوشش کی ہے۔ اور اس فلسفہ طرازی میں 'جو غلطی ترقی پسندوں نے کی تھی وہی جدیدیت کے علمبرداروں نے کی ہے۔ ترقی پسندوں پر یہ اعتراض تھا کہ وہ ادب کی تخلیق ایک خاص نظریے کے تحت کرتے ہیں۔ اور اس کے نتیجے میں ادب پر نظریے کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ ادبی اور جمالیاتی اقدار پر کاری ضرب لگتی ہے اور وہ مجروح ہو جاتی ہیں۔ لیکن خود جدیدیت کے بعض علمبرداروں نے یہی طریقہ کار اپنایا ہے۔ انھوں نے ترقی پسندی کے بالکل متضاد اور مخالف فلسفہ تراش لیا۔ جس میں باور کرایا گیا کہ زندگی کا کوئی مستقل نہیں ہے۔ قدروں کا زوال ہو چکا ہے۔ انسان تنہائی اور تشکیک کا شکار ہو چکا ہے۔ زندگی مہمل بلکہ لغو ہے۔ اس لیے ادب اور شاعری کو بھی لغو اور مہمل ہونا چاہیے۔ یا کم از کم اس کا کوئی منصب اور مقصد نہیں ہے۔ چونکہ زندگی خود ناقابلِ فہم ہے۔ اس لیے ادب اور شاعری کو بھی ناقابلِ فہم ہونا چاہیے۔ اور یہ کرنا ادب و شاعری کے ایسے کا شکار ہوتا ہے۔ لیکن جدیدیت نے جو مثبت کام کیا ہے وہ ایک طرف، کلاسیکی اصولوں کو لچک دار بنانے کا ہے۔ اور دوسری طرف ترقی پسندی کی نظریاتی آمریت سے ادب کو نجات دلانے کا ہے۔ جدید شاعروں نے موضوعات کی سطح پر شاعری کا دائرہ وسیع کیا ہے۔ انھوں نے زندگی کے ہر منظر اور ہر منظر کو شاعری کا محور اور مرکز قرار دیا ہے۔ انسان کی سائیکی اور اس کی داخلی زندگی کے سارے ہنگاموں اور کیفیتوں کو خاص طور پر شاعری کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔۔۔ جدیدیت نے غزل کے اسلوب کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ اور پیکر تراشی، علامت نگاری اور استعارہ سازی کے رجحان کو تقویت دی ہے۔ غرض غزل کے اسلوب میں وضاحت پر رمزیت کو فوقیت دی اور جمالیاتی اقدار پر از سر نو ایمان تازہ کیا۔ دہلی کے شاعروں کی غزلوں میں جدیدیت کے بعض مثبت اثرات ملتے ہیں۔ مثلاً

ہر گھڑی رہتا ہے اب خدا شاہجے

پلی نہ جہائے وقت کا دریا بجے

(اجلِ اجلی)

ٹوٹے رشتوں کا آئینہ عجب ہو جائے گا

ایک دن انسان بے نام و نسب ہو جائے گا

(امیر تقی شاہ)

کیا دل خراشس کام ہوا ہے، مرے پیر
اک زودرت کے برگ و ثمر جن رہا ہوں میں

(بانی)

اندھے پانی سے بھی نیچے کا بسیرا ہوں میں
تجھ سمت در کا گھٹا ٹوپ اندھیرا ہوں میں
(من موہن تلخ)

اپنے سوا تھا کون میں دیتا کسے شراب
اپنے ہی سر پہ ہاتھ رکھا اور مر گیا
(اکار پاشی)

بچھرا ہر ایک فرد بھرے حساندان کا
مجھ کو شراب لگ گیا کس بے زبان کا
(صادق)

کوئی گھر اس شہر میں بے سائباں دیکھا نہیں
میرا گھر کیوں رہ گیا بے سائباں میں کون ہوں
(غفور سیدی)

ہم زاد، نت آئند دکھاتا ہے کہ میں ہوں
پھر کوئی ہو میں اتراتا ہے کہ میں ہوں
(منظف حنفی)

ان اشعار میں وقت کے دریا کے پنی جانے کا خدشہ، ٹوٹے رشتوں کے آئینہ خانے میں
انسان کے نام و نسب ہو جانے کا احساس کرنا، زودرت کے برگ و ثمر چٹنے کا دل خراش
کام کرنا، خود کو اندھے پانی کی نیچلی تہ کا خوف ناک جزیرہ تصور کرنا، خود کو بھسما ستر کی طرح سر پر ہاتھ
رکھ کر شراب دینا، بھرے حساندان کے پھڑٹنے پر کسی بے زبان کے شراب لگنے کا احساس کرنا
بھرے شہر میں اپنے گھر کو بے سائباں تصور کرنا، ہم زاد کا نت آئند دکھانا، محض نری استعارہ

سازی یا پیکر تراشی نہیں۔ بلکہ مجازی زبان کی ان شکلوں میں شاعروں نے اپنے تخلیقی تجربوں کو جُسم کیا ہے۔ اور اس دور کے انسان کی خوف زدگی، بے چارگی اور آشوب آگہی کا فن کارانہ اظہار ہے۔ دہلی کے شاعروں نے حدید رجحان کو قبول کرنے میں اپنی گہری بصیرت اور فنی شور کا ثبوت دیا ہے۔ ایک طرف انھوں نے کلاسیکی اصولوں کا جائز حد تک حرام کیا ہے اور دوسری طرف اظہار کے نئے وسیلوں کو اپنایا ہے۔ استعاروں اور تشبیہوں کی ندرت نیز پیکروں کی لطافت اسی بات کا ثبوت ہے۔ لیکن انھوں نے استعارہ سازی اور پیکر تراشی یا علامت نگاری میں اس نکتے کو فراموش نہیں کیا ہے کہ غزل میں ہر لفظ، ترکیب اور مجازی زبان کی شکل کو جالیاتی اور تخلیقی فضا آفرینی کا کام کرنا ہے۔ اور اس کو اپنی جگہ مقصود بالذات نہیں بلکہ اظہار کا بہترین وسیلہ ہوتا ہے۔ دہلی کے شاعروں نے سنوئیت کی سطح پر محض اہم تبدیلیوں کو انگیز کیا ہے۔ اور غزل کو نئے انسان کی پیچیدہ سائیکی کا جالیاتی پیکر بنایا ہے۔ اور اس میں انسان کے نادر، تاپا پ اور ہزک جذبات کو بے حد دلنوازی اور چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس لیے دہلی کے شاعروں کی غزل نئی غزل ہوتے ہوئے ایک طرف پرانی غزل کی توسیع ہے۔ اور دوسری طرف اس کی زندہ روایات کی از سر نو تخلیق بھی ہے۔ جو اپنی جگہ بہت اہم کا زما ہے۔

دہلی ایک عظیم مرکزی شہر ہے۔ اس کے دروازے چاروں طرف کو کھلتے ہیں۔ اس کا رشتہ ملک اور بیرون ملک کے ہر شہر، قریے اور گوشے سے ہے۔ اس لیے دہلی والوں کے ذہن اور دل کے در پیچھے تازہ ہواؤں کے لیے وارہتے ہیں۔ اور وہ ہر لطیف جھونکے کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ جس کا اثر یہاں کی تہذیبی اور ادبی زندگی بھی قبول کرتی ہے۔ دہلی نے تدا کے دور میں دبستان شاعری کی حیثیت سے اپنا جو پرچم لہرایا تھا، موجودہ شاعروں نے بھی اس کی عظمت اور شعریت کا بھرم آج تک رکھا ہے۔ اس کام میں دہلی کے شاعروں نے ایک طرف کلاسیکی زندہ اور تابندہ روایات کو برقرار رکھا، اور دوسری طرف ادب و شعر کے نئے میلانات اور رجحانات کو اپنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد اردو غزل کے میدان میں ایک طرف کلاسیکی اور نو کلاسیکی دبستان اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ اگر اس ذخیرے سے خالص روایتی عناصر کو منہا کر دیا جائے تو کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کا ایک دافر ذخیرہ باقی رہتا ہے۔ جو اپنی جگہ نوک پلک سے درست، صحت زبان و بیان کا شاہکار اور عرضی چابک دستی، مہذب روانیت اور صحت مند روایات کا آئینہ دار ہے۔ اسی دبستان کے جلو میں زندگی کے سنجیدہ اور گنجھیر انگارو

اقدار کا نگار خارجہ جگہ گارہا ہے۔ اس رجحان کے تحت تصوف، ویدانت، فلسفیانہ انکار، دیوالائی اثرات اور زندگی کی اعلیٰ سطح کے تجربوں کا اثر نمایاں ہے۔ آزادی کے بعد اس رجحان کو زندگی کے نشیب و فراز اور برق رفتاری سے تقویت ملی ہے۔ اس دور میں زندگی کے افق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں رنگ یک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ اس لیے زندگی کے پتے اور اچھے رنگوں نے اپنے وجود پر جس انداز دلربائی اور توانائی سے اصرار کیا ہے، وہ سس رجحان کی ہم خصوصیت ہے۔ اس رجحان کے علمبرداروں نے ایک طرف زندگی کے خارجی ہنگاموں کی طرت معنی چیز اشارے کیے ہیں۔ اور دوسری طرف ان کے باطنی اثرات کی مثبت انداز میں تجسیم کی ہے۔ انسان کے تقدس، زندگی کی عظمت، اخلاق، روحانیت اور انسانیت کی اعلیٰ تدریجوں کا رجز پڑھا ہے۔ یہ رجحان بہت دیر پا اثرات کا حامل ہے۔ آزادی کے بعد دہلی کی اردو غزل نے ترقی پسند انکار کا خیر مقدم کیا ہے۔ اگرچہ پہلے سے اردو غزل میں رجائیت، کس بل اور زندگی سے قربت کا احساس کارفرما تھا۔ لیکن ترقی پسند عناصر نے ان کو اور تازہ و تابندہ کر دیا۔ کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کے ساتھ جدید غزل میں بھی ان اثرات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ ترقی پسند غزل نے کلاسیکی غزل کی نسبتاً گھٹی ہوئی فضا کو کشادگی سے آشنا کیا۔ اور غزل کے سانچے میں لچک اظہار میں ترسیلی عناصر اور معنویت کی سطح پر زندگی کی اعلیٰ اقدار کا اضافہ کیا۔ اسی طرح جدیدیت کے رجحان نے غزل کو نظریاتی جبر سے آزاد کر کے اس کو آزاد فضا میں سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔ غزل کو وضاحتی اسلوب سے نجات دلا کر از سر نو جمالیاتی اقدار اور موضوعات کے وسیع کینوس تک پہنچایا۔ جدید غزل نے استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کے رجحان کو تقویت عطا کی۔ نیز انسان کے خارجی ماحول سے زیادہ اس کے ذہن و ضمیر کی داخلی فضا، انسان کی پیچیدہ سائیکی اور وجدان کے تجربے کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اقدار کی شکست و ریخت، انسان کی ذہنی اور جذباتی تنہائی اور آشوب آگہی کو زیادہ موثر اور دلکش انداز میں پیش کیا۔ ان بڑے رجحانات کے علاوہ اور بہت سے رجحانات بھی نظر آتے ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ہر شاعر اگر وہ سچا شاعر ہے تو وہ اپنی جگہ خود انفرادیت پسند ہوتا ہے اور اپنا اور اپنی شاعری کا ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔ جس کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ دہلی کے اردو شاعروں میں بعض شاعر اس منصب پر بھی فائز ہیں جن کی شکل شناخت کرنا تحقیق کا کام ہے۔ اس جائزے کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ 'دبستانِ دہلی' کا وجود اپنی جگہ باقی ہے۔

۸۸ اگرچہ اس کی پُرانی خصوصیات میں مردِ زمانہ کے ساتھ تبدیلیاں آگئی ہیں مگر ان کی اپنی خوشبو اور اپنا ذائقہ ہے۔ آزادی کے بعد خاص طور پر ہماری سماجی، تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی زندگی میں جو تیز رفتار تبدیلیاں ہوئی ہیں، قومی اور بین الاقوامی ادبی تحریکات کے جو سائے پڑے ہیں، اردو غزل نے ان کو اپنے مزاج کے مطابق قبول کیا ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ اردو غزل کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کا پانی نہیں بلکہ ایک بہتا ہوا دریا ہے۔ اور دریا کے سفر میں پہاڑی ندی کی پھل مل بھی ہے۔ اور میدانی دریا کا سنجیدہ خرام بھی۔ مجھے یقین ہے کہ مستقبل میں بھی اردو غزل زندگی اور زمانے کے اثرات کو قبول کرتی اور ان کو جمالیاتی پیر عطا کرتی رہے گی۔

جدید اردو غزل : مغربی بنگال میں

ہر تخلیق زبان، عہد اور شخصیت کی تخلیقی مثلث سے جنم لیتی ہے۔ یہ مثلث جامد یا میکانیکی نہیں ہوتی ہے بلکہ تخلیقی اور نامیاتی ہوتی ہے۔ اس لیے ہر دور میں اکثر بڑے فن کاروں کے یہاں اس کے زاویوں کا تناسب بدلتا رہتا ہے۔ کبھی عہد کا زاویہ بڑا ہو جاتا ہے۔ کبھی شخصیت کا اور کبھی زبان کا۔ اسی نسبت سے شاعری کا مزاج بنتا اور بدلتا ہے۔ عجب اتفاق ہے کہ اس دور میں اس تخلیقی مثلث کے تینوں زاویے اپنے امکانات کے حصول میں سینے اور پھیلنے کے عمل سے دوچار ہیں۔ جس کی وجہ سے فن کی روح میں انقلاب برپا ہے اور اظہار کی سطح پر تضاد، تضادم اور کش مکش کا عالم ہے۔ مغربی بنگال کی اردو غزل بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں، وہ بھی اپنے وجود کی تشکیل اور اس کی بقا پر اصرار کر رہی ہے اور اپنے نئی امکانات کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ میری رائے میں اس دور کی اردو غزل بشمول مغربی بنگال کی اردو غزل زبان کی سطح پر روایت سے تجربے اور تازگی کی طرف، عہد کی سطح پر تفتن طبع سے سماجی معنویت کی طرف اور شخصیت کی سطح پر تعمیم سے انحصار کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس عمل کے دوران غزل کی جمالیات، اظہار کے وسیلے اور معنوی دائرے بننے اور تبدیل ہونے کے عمل سے دوچار ہیں۔ اور ایک نئی تخلیقی اکائی اپنے تشخص کے لیے بے قرار نظر آتی ہے۔

مک کے دوسرے حصوں کی طرح، مغربی بنگال کی اردو غزل کی زبان کا منظر نامہ تین بڑے دائروں پر مشتمل ہے۔ جن کو نوکلاسیکی دبستان، ترقی پسند دبستان اور جدید دبستان کا نام دیا جاسکتا ہے۔ نوکلاسیکی شعرا کی تعداد زیادہ ہے۔ جن کی نگاہ میں غزل کی جمالیات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

وہ اس نکتے سے بھی آگاہ ہیں کہ غزل کی جمالیات میں اس کی ہیئت کا حسن بنیادی قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں زبان، بیان اور حسن بیان کی بہت اہمیت ہے۔ اس لیے نوکلاسیکی دبستان کے شعراء قواعد عروض، فنی لوازم، بدیع، بیات اور موسیقی کا بطور خاص دھیان رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں عروضی لسانی توعدی اور فنی صمت کے ساتھ زبان کی سلاست اور حسن کاری پر خاص زور دیا گیا ہے۔ ان کی زبان بنیادی طور پر اس تہذیب کا ایک حصہ ہے، جو صدیوں کی مشاطگی کے بعد نکھری ستھری شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اور جو شعری زبان کہلاتی ہے، کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی یہ زبان مانوس عناصر پر مشتمل ہے۔ مغربی بنگال میں جیل منٹری مرحوم، عباس علی بے خود عطا کریم برق، رضا منٹری، سالک لکھنوی، ابراہیم ہوش، شاطر کلکتوی، مضطر حیدری، خرد غوث پوری مرحوم، ناظم سلطان پوری، پرویز شاہدی، رونق نسیم، وکیل اختر مرحوم، شہود عالم آفاقی، قطب شاہین اور غلام حسین ایاز وغیرہ کی زبان کا بیشتر سرمایہ اسی مہذب شعری زبان پر مشتمل ہے۔ مثلاً،

محبت میں بھی کیا سرگوشیاں ہوتی ہیں چھپ چھپ کر
سوال آہستہ آہستہ، جواب آہستہ آہستہ
(عطا کریم برق)

رخسار کی تابانی زلفوں کے گھنے سائے
یہ شام بھی اپنی ہے یہ بھی ہے سحر اپنی
(سالک لکھنوی)
مری حق پسندی، مری خود نمائی
مجھے تختہ دار تک کھینچ لائی
(خرد غوث پوری)

بن کے آیات نظریہ کون نازل ہو گیا
دل کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہو گیا
(ناظم سلطان پوری)

ان اشعار میں الفاظ کا درو بست، نظم و ضبط، رعایت لفظی اور انداز بیان کی سادگی غرض حسن زبان و بیان نوکلاسیکی دبستان کی یاد دلاتا ہے۔ برق کے شعر میں سرگوشیوں کی مناسبت سے سوال آہستہ آہستہ اور جواب آہستہ آہستہ کا جواز نکلتا ہے۔ سالک کے شعر میں رخساروں

کی تابانی کو شام اور زلفوں کے گھنے سائے شام کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ جن میں صنعت تضاد ہے اور رعایت لفظی کا حسن بھی ہے۔ حمد کے یہاں حق پسندی اور خود نمائی کا براہ راست تعلق (سرور کی طرح) تختہ دار سے ہے۔ کسی کا آیات نظر بن کر نازل ہونا اور اس سے اپنی ذات کا عرفان حاصل ہونا کلاسیکی شعور کی پختہ کاری کی دلیل ہے۔ ذخیرہ الفاظ سے لے کر ان کی ترتیب اور حسن بیان ہر چیز نو کلاسیکی دبستان سے متعلق ہے۔ وہی عروضی لسانی اور فنی صحت وہی سادہ زبان اور وہی حسن بیان جو نو کلاسیکی دبستان کی خصوصیات ہیں، ان اشعار میں ملتی ہیں اردو غزل بشمول مغربی بنگال کی اردو غزل کا بیشتر سرمایہ، اسی نو کلاسیکی دبستان کی خصوصیات کا حامل ہے۔

مغربی بنگال کے ترقی پسند شاعروں کی غزلوں میں جو لسانی عناصر ملتے ہیں، ان کا ایک حصہ نو کلاسیکی زبان اور دوسرا حصہ جدید شاعری کی زبان پر مشتمل ہے۔ یایوں کہہ دیجئے کہ ترقی پسند غزل کی زبان نو کلاسیکی اور جدید دبستان کی غزل کے درمیان لسانی سطح پر واسطہ درمیانی کا کام کرتی ہے۔ اس میں ایک طرف وہ خصوصیات ہیں جو نو کلاسیکی دبستان کی غزل میں پائی جاتی ہیں۔ اس کا ایک نمایاں سبب یہ ہے کہ بنگال کے ترقی پسند شاعروں کی نشوونما کلاسیکی اور نو کلاسیکی دبستان کے اساتذہ کے سائے میں ہوئی ہے۔ اس لیے انھوں نے اظہار و اسلوب کی حد تک ان سے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ دوسری طرف بعض ایسی خصوصیات بھی ملتی ہیں جو جدید اور ترقی پسند شاعری دونوں میں اقدار مشترک کا درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن ترقی پسند غزل کی زبان میں مخصوص عناصر اور امتیازی نشانات بھی ملتے ہیں اس میں گہری رمزیت پر وضاحت کو، جمالیاتی فضا پر مقصدیت کو الہام پر ترسیلی قوت کو فوقیت حاصل ہے۔ ترقی پسند غزل میں الفاظ محذب شیشے کا کام کرتے ہیں۔ جس سے الفاظ میں معانی کا چہرہ توصات دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ آہ پار بھی نظر آتا ہے۔ ترقی پسند غزل کا اسلوب جیتا جاگتا، کھنک دار، بیدار کن اور واضح ہوتا ہے۔ اس میں بیان اور حسن بیان ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ ترقی پسند غزل کے اہم ناموں میں پرویز شادہی، سالک لکھنوی، ابراہیم ہوش، اعجاز فضل، حامی گورکھ پوری، عزیز غواصی مرحوم، انجم عظیم آبادی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ ان شاعروں تک پہنچتا ہے جو اپنے عہد اپنے سماج اور اپنی زندگی سے نا آسودہ ہیں۔ اور فن کی سطح پر جارحانہ یا احتجاجی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں زبان کا احتجاجی اور جارحانہ استعمال اور اسلوب میں بے نیازانہ رویہ ملتا ہے۔ ایسی غزلوں میں کھردرا پن، بے آہنگی، اور الفاظ کا باغیانہ استعمال

۹۲
 ہم ہر سکتا ہے۔ مگر بنیادی طور پر ایسی غزلوں کی زبان اور انداز بیان ترقی پسند غزل کے اسلوب
 کی اگلی منزل یا تمنا کا دوسرا قدم ہے۔ اس سلسلے میں دکیل اختر مرحوم، خالق عبداللہ شمیم انور، قیصر شمیم
 احسن شفیق، فاروق شفق وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ہیں:

ان پڑھ آندھی گھس پڑتی ہے توڑ کے پھاٹک محلوں کے
 "اندر آتا منہ ہے" لکھ کر لٹکانے سے حاصل کیا

(پریز شاہی)

اچانک تو بھڑک اٹھتے نہیں شہروں میں دیوانے
 خرد مندوں کی حالت دیکھ کر سر پھوڑ لیتے ہیں

(سالک لکھنوی)

ندمی ندی رن پڑتے ہیں، جب سے ناؤ اتاری ہے
 طوفانوں کے کس بل دیکھے اب ملاح کی باری ہے

(اعجاز افضل)

اک خموشی ہے یہاں بھی شب تنہائی کی
 کوئی پتھر تو گرے شور سہ بزم تو ہو
 (قیصر شمیم)

خود جن کی تھیلی میں ہیں سوراخ ہزاروں
 دینا بھی وہ چاہیں گے تو کیا دیں گے کسی کو
 (شمیم انور)

مجھے پیسے مشینوں نے دیے ہیں
 مگر محنت مری اچھی نہیں ہے
 لگے پھر سال تو ہم کو بلانا
 بلانا مست ابھی چھٹی نہیں ہے
 (بشیر آدمی)

پانو پھیلاتے ہوئے بھی ڈر لگے
زندگی مسکین کی چساور لگے
(حامی گورکھ پوری)

ان اشعار میں گہری مقصدیت کے ساتھ 'وضاحتی انداز بیان'، احتجاجی رویہ، بلند آہنگی، 'دو ٹوک پیرایہ' اس بات کا مظہر ہے کہ شاعروں نے الفاظ کو شعوری طور پر اپنے مافی الضمیر کا پابند لیا ہے اور اس سے تلوار نشتر یا کم از کم 'آوازہ' کا کام لے رہے ہیں۔ ان پڑھ آندھی کا محسوس کے پھاٹک توڑ کر اندر گھس آنا اور اندر آنا منع ہے کی خطرات ورزی کرنا، خرو مندوں کی حالت (یعنی مصلحت اندیشی) دیکھ کر شہروں میں دیوانوں کا بھڑک اٹھنا اور سر پھوڑنا، ندی ندی رن پڑنا، طوفانوں کے کس بل دیکھ کر ملاج کے حوصلوں کو آزمانا، شب تنہائی کی خموشی دیکھ کر مغل میں پتھراؤ کی خواہش کرنا اور شور برپا (تحریک) کرنا، سوراخ والی تھیلیوں والے لوگوں (محتاج) کا کسی کو کچھ دینے کی صلاحیت نہ رکھنا، مشینوں کا پیسے دینا مگر صحت بگاڑ دینا، چھٹی نہ ہونے کے سبب اگلے سال بلائے جانے کی تمنا کرنا۔ زندگی مسکین کی چادر ہونا، محض معنویت کی سطح پر ہی ترقی پسندی نہیں ہے بلکہ الفاظ، ان کے استعمال، ترتیب و انتخاب اور انداز بیان سب پر ترقی پسندی کا گہرا اثر ہے۔ ان اشعار میں بیان اور حسن بیان بھی ایک دوسرے میں تحلیل ہو گیا ہے۔ اور نوکلاسیکی نیز ترقی پسند غزل کی زبان کے عناصر بھی باہم دیگر شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ بنگال کی اردو غزل کی زبان اردو دنیا کی ترقی پسند غزل کے کینوس سے الگ نہیں ہے۔ البتہ اپنے تخلیقی رویے کی وجہ سے لسانی سطح پر زیادہ اثر آفریں ہے۔ اور زیادہ جمالیاتی کیفیت کی حامل ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ہر فن کار ابتدا میں اپنا فن کارانہ سفر 'روایت' سے شروع کرتا ہے۔ لیکن باشعور فنکار روایت پرستی برکتنا نہیں کرتا بلکہ وہ روایت کو اپنے تخلیقی سفر کا نقطہ بناتا ہے اور جلد اس ابتدائی اور تعلیمی منزل سے گزر جاتا ہے اور ان مرحلوں کی طرف پیش قدمی کرتا ہے، جن کو نازگی، جدت، تجربے اور بغاوت کا نام دیا جاتا ہے۔ فن اور زبان کے تخلیقی اور سماجی عمل کے دوران روایت کے مردہ عناصر خزاں رسیدہ سوکھے زرد پتوں کی طرح چھڑ جاتے ہیں۔ اور زندہ عناصر نئی توانائی کے ساتھ نئی گونجوں کی طرح پھوٹنے لگتے ہیں۔ اسی کے ساتھ روایتی عناصر خواہ داخل ہوں یا خارجی اپنی بنیادی قدر کو باقی رکھتے ہوئے، یا تو نئی تخلیقی حیثیت اور سماجی معنویت کو جذب کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں یا اپنی قالب باہت کر کے نئی زندگی حاصل کر لیتے ہیں جن کے

ذریعے نئی بصیرت اور معنویت منکشف ہوتی ہے۔ اس عمل سے زبان کے عناصر ذہن پر مشک ناسخ کی طرح شاعر کی تخلیقی بصیرت سماجی معنویت اور وجدانی تجربوں کی خوشبو کا انکشاف کرتے ہیں اظہار کے وسیلوں کے پس منظر میں خاص طور پر لسانی نقطہ نظر سے یہ صورت حال کافی دلکش ہوتی ہے۔ نئی لفظیات، نئی امیجری اور استعارات کی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ اپنے مزاج کے اعتبار سے کہیں تازگی، کہیں جدت، کہیں تجربے اور بغاوت کا نام پاتی ہے۔ یہ لسانی شکلیں نئی زندگی نئے زمانے اور نئی تخلیقی حیثیت کی فنکارانہ بازیافت کا بہترین وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس پس منظر میں مغربی بنگال جدید غزل کا لسانی مطالعہ دلچسپ نتائج تک لے جاتا ہے۔ یہ بات بے حد اہم ہے کہ مغربی بنگال میں ترقی پسند احتجاجی اور نوکلاسیکی دبستانوں کے شانہ بشانہ جدیدیت کا جو رجحان بھی پنپ رہا ہے۔ وہ اس جدیدیت سے مختلف ہے، جو ترسیل کی ناکامی اور اظہار کے وسیلوں کی ناکامی کا ماتم کرتی اور روئیدہ بیانی پر تازہ کرتی ہے۔ اور جو بہم اور مہل میں فرق کرنے سے قاصر ہے۔ نئی غزل کی لفظیات اور امیجری نے ایک طرف نوکلاسیکی اور ترقی پسندی کے دبستانوں کی لسانی خصوصیات سے استفادہ کیا ہے اور دوسری طرف نئی لسانی جہتوں کی تلاش کی ہے۔ نئی غزل میں ایک طرف بے پناہ ترسیلی قوت ہے اور دوسری طرف جمالیاتی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ اور اس کے ساتھ وہ سماجی معنویت اور اشخاص کی نفسیاتی کیفیت کی عکاسی بھی کرتی ہے۔ مغربی بنگال کی نئی غزل کی لسانی تشکیل کے عمل کے پس پشت اس دور کی پیچیدہ اور جبرائیز نفسیات کا ہاتھ ہے جس کے بطن سے نئی لفظیات اور نئی تخلیقی زبان نمودار ہوئی ہے۔ مثلاً:

کوئی بھی شکل مکمل کتاب بن نہ سکی

ہر ایک چہرہ یہاں اقتباس جیسا تھا

(مضطر حیدری)

دعا جینے کی سب کو دے رہی ہے

بھکارن ہے مگر کتنی سخی ہے

(مشہور عالم آفانی)

دلوں کے بند دیچے بھی جس کے کھل جائیں

جو پڑھ سکو تو پڑھے جاؤں میں وہ خستہ بول

(علقہ شیل)

لئے تو بہہ رہے ہیں مگر جم رہی ہے برف
کیسا بھی ہو الدو، بدن تھرتھرائے گا
(رواقِ نعیم)

اک یادگار یہ بھی ہے سیاح دیکھنا
دل کا کھنڈر ہے، شہر کے آثار سے الگ
(قیصرِ شمیم)

کمزور پیچھے پیچھے ہے سناٹے کی سرکالے
آگے شکر کی بھاگ رہی ہیں جہول کے انبارے
(شمیم انور)

صرف درسی کتاب پڑھنے سے
آدمی دیدہ ور نہیں ہوتا
(دکھن انظر)

کچی شڑکوں سے پٹ کر بیل گاڑی رہی
غالباً پردیس کو کچھ گائو والے جائیں گے
میں ریل میں بیٹھا ہوا یہ سوچ رہا ہوں
اس دور میں آسانی سے پیسا نہیں ملتا
بھرے شہروں میں قربانی کا موسم جب آتا ہے
مرے بچے کبھی ہولی میں پکاری نہیں لاتے
(منور زانا)

بدن بھی تھا، نظرسر برف، رات کا فوری
تمام رات گزاری ہے سرد بانہوں میں
(بدنام نظر)

اپنی منزل ہی پہ دم لے گا یہ بہت جھڑنا
راہ میں کس لیے روڑے کوئی اٹکاتا ہے
(قارون شفیق)

ان اشعار میں 'آفتاب کس'، 'اخبار'، 'بھکارن'، 'منتر'، 'برن'، 'الاد'، 'مسیح'، 'کھنڈر'، 'سناٹے'، 'سڑکیں'، 'درسی کتاب'، 'کچی سڑکیں'، 'بیل گاڑی'، 'ریل'، 'میاں'، 'ہولی'، 'پچکاری'، 'مھی'، 'جھڑنا'، 'بڑھا پا' وغیرہ اگرچہ سانس کے الفاظ ہیں۔ لیکن ۱۹۴۰ء سے قبل یہ اور اس قسم کے الفاظ غزل کی زبان سے نکال باہر کیے جاتے تھے۔ ان اشعار میں یہ الفاظ دوسرے الفاظ سے اشتراک کرتے ہیں۔ اور شعر کی سادگی کے بنیادی ڈھانچے سے ہم آہنگ ہو کر مانوس نظر آتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ شاعر نے 'ماوی' سطح پر اپنے خواہش خمسہ کے ذریعے جو اور اک حاصل کیا تھا یا اپنے وجود کے وسیلے سے خارجی دنیا کا جو تجربہ کیا تھا۔ شاعر نے اس کرب و کیف اور نفسیاتی کیفیات کو جانیاتی زبان عطا کی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ نئی غلیظیات شاعر کے تخلیقی تجربے کی بنیادی قدر سے وابستہ ہے اور تجربے کی قدرت کا خارجی اظہار ہے۔ ان اشعار کے دامن میں الفاظ موتی کی طرح جگمگا رہے ہیں۔ اور انداز بیان کی تازگی اور توانائی کے نقطہ نظر سے بھی متوجہ کرتے ہیں۔ شاعری بیان کا تجربہ نہیں، تجربے کا بیان ہے اور حسن بیان پر سہاگے کا کام کرتا ہے۔ ان اشعار میں حسن بیان اور کہیں کہیں 'انفرادیت حسن بیان کی جھلک ملتی ہے۔ یہ حسن اور انفرادیت الفاظ کی بازی اور سلوب کی پیچیدگی سے نہیں بلکہ سادگی، روانی، سلاست اور ترسیل کی قوت سے ابھرتی ہے۔

غزل کی زبان میں مفرد اور مرکب الفاظ نیز ترشی ہوئی ترکیبوں کی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زبان کے تخلیقی استعمال کی ہے۔ جہاں لغوی زبان کی ختم ہوتی ہے، وہاں سے تخلیقی زبان کی ابتدا ہوتی ہے۔ مغربی بنگال کی ہم عصر غزل میں محض نئے مفرد اور مرکب الفاظ کا ذخیرہ ہی نہیں بلکہ تخلیقی زبان کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ جس میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری بھی شامل ہے جس کو رمزیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ رمزیت اظہار کی ایسی تمام شکلوں پر محیط ہے۔ یہ صورتیں تخلیقی تجربوں کی کسی نادور نایاب و تازک پتائی کا بحث کرتی ہیں۔ یہ خیال گمراہ کن ہے کہ استعارہ، پیکر یا علامت شاعری میں مقصود بالذات ہے۔ اظہار کے وسیلے محض وسیلے ہیں۔ یہ اظہار میں حسن اور جانیاتی قدر تو پیدا کرتے ہی ہیں اس میں معنویت، بصیرت و درتہ دہی بھی پیدا کرتے ہیں۔ پیکر اور علامت اپنی بدنی شکل میں امتداد ہے۔ استعارے کو جو چیز پیکر

اور علامت بناتی ہے، وہ اس کا مخصوص استعمال سبب تشبیہ بھی استعارے کی مفصل صورت کا نام ہے اور استعارہ ہی مردہ ہو کر محاورہ بن جاتا ہے۔ اس لیے استعارہ ساری کا بھان ایک طرف اظہار کے وسیلوں میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور دوسری طرف انسانی ذہن کا فطری عمل بھی ہے۔ مغربی بنگال کی اُردو غزل کی وہ زبان جو دبستانوں کی متعین خصوصیات کے دائرے کو توڑ رہی ہے اور اپنے خود مکتفی، آزاد اور تخلیقی وجود پر اصرار کر رہی ہے، وہ استعاراتی زبان ہے جس میں ہر دبستان کے حساس اور باشعور فنکاروں کا خون جگر شامل ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

شاید ہمارے پانوں میں تل ہے کہ آج تک
گھر میں کبھی سکون سے دو دن نہیں رہے
لپٹی رہتی ہے تری یاد ہمیشہ ہم سے
کوئی موسم ہو یہ مغل نہیں پھینکا جاتا
(منور رانا)

شاید پھر آج ہاتھ کسی کا تسلیم ہوا
سارے ورق پہ کل تو نہ تھے سُرخ حاشیے
ہر گلے کی بلائیں لیے جباؤں گے
ہار کے پھول تو بے خمیسروں میں ہیں
(ایاز فضل)

سو کھے ہوئے تالاب کی کیا جیب تلاشی
صدیوں کا وہ پھینکا ہوا پتھر نہ ملے گا
بب چھنے لگے گی یہ گھنی چپ کی اُداسی
پھر چنیتے رہنے کی سزا دیں گے کسی کو
(شمیم نور)

احساس کے خرابے میں اُڑنے لگی ہے دھول
بہرے پہ کچھ نہ ڈھونڈیے اب گرد کے سوا

ایک سمندر سے نکلے ہم، ایک سمندر میں ڈوبے
دن بھر باہر تیر رہے تھے شام ہوئی گھر میں ڈوبے
(قیصر شمیم)

کہیں نہ مجھ پہ ہونا زل سمندروں کا عتاب
ندی ہوں، خواب میں دریا دکھائی دیتا ہے
اس پیڑ کے سائے نے تو جھلسا دیا مجھ کو
جس پیڑ پہ کھودا تھا ترا نام کسی نے
(روزن نعیم)

کہاں تک ساتھ دے بارش کا پانی
ندی جب ذہن کی سوکھی پڑی ہے
جھلسیں جب انگلیاں تو مجھے ہوش آگیا
پانی چھڑک رہا تھا میں جلتے مکان پر
(شہود عالم آفاقی)

یہ سوکھی شاخیں کہاں تک بھلا ہلاؤں میں
کہو تو پھر اسی دنیا میں لوٹ جاؤں میں
میں شب کی پلوں پہ آنسو کا ایک قطرہ ہوں
ملے ہوا کا بہانہ تو ٹوٹ جاؤں میں
(فاروق شفق)

اپنی اپنی کالک ملنے عکس ہزاروں پلکے ہیں
آئینے کی آنکھ بچ کر چہرہ انساں بھاگ جائے
خاموشی بحرِ ان صدا ہے، تم بھی چپ ہو ہم بھی چپ
سناٹا تک چیخ رہا ہے، تم بھی چپ ہو ہم بھی چپ
ٹوٹی دھنک کے کڑے لے کر بادل دوتے پھرتے ہیں
کیسنا تانی میں رنگوں کی سوز بھی ہے شامل کیا
(پرویز شادری)

مزاج تشنہ لہی مجھ سے پوچھتے کیا ہو
زباں کو اپنی نکالے ہوئے سمندر تھا
منزل ایسی بھی آئی ہیں سفر میں ذات کے
پھول بھی زیر قدم آئے تو وہ پتھر لگے
(علقہ مشبلی)

آفت مجھے بولنے نہیں دیتا
کیسا سناٹا میرے اندر ہے
(سیح اللہ سحر)

ان اشعار میں پاؤں میں تل ہونے کی وجہ سے گھر میں سکون سے نہ بیٹھنا، یاد کو گلے کا
منظر قرار دینا اور ہر موسم میں اس کا گلے سے لٹا رہنا، سادہ ورق پر سرخ حاشیوں کو دیکھ کر
کسی کے ہاتھ کے قلم ہو جانے کا خیال آنا، بے ضمیروں کے ہاتھ میں پھولوں کے ہار ہوتا اور ان کا غیر
ستحق لوگوں کے گلے کی بلائیں لینا، سوکھے ہوئے تالاب کی جیب لاشی لینا اور صدیوں کے پھینکے
ہوئے پتھر کا ہاتھ نہ آنا، گھنی چپ کی اداسی پر کسی کو چیتے رہنے کی سزا دینا، احساس کے خرابے میں
دھول کے اڑنے کے سبب چہرے پر گرد ہی گرد کا ہونا، وقت کے سمندر میں دن میں تیرنا اور رات کو گھر
میں ڈوب جانا، ندی کو خواب میں دریا دکھائی دینے پر سمندر کے عتاب کا نشانہ بننے پر خطرہ ہونا،
جس پیر پر اپنا نام کھودنا اس کے سائے تلے مجلس جانا، ذہن کی ندی سوکھ جانے پر بارش کے پانی
کا ساتھ نہ دینا، جلتے مکان پر پانی پھڑکنے میں انگلیوں کا مجلس جانا، اپنی کالک ملنے کے لیے ہزاروں
لکھوں کا نکلنا اور اس کے خون سے آئینے کی آنکھ بچا کر انسان کے چہرے کے بھاگ جانے کا اندیشہ ہونا،
خاموشی کو بحران صدا قرار دینا، سناٹے کا چینا، ٹوٹی ہوئی دھنک کے ٹکڑوں کو لے کر بادلوں کا پھرتا
زنگوں کی کھینچا آسانی میں سورج کا ہاتھ نظر آنا، سوکھی شاخوں کو ہلاتے رہنے سے تنگ آ جانا اور پھر اسی
دنیا میں لوٹ جانے کی خواہش کرنا، خود کو شب کی چکوں پر آنسو کا ایک قطرہ قرار دینا اور ہوا کا بہانہ ملنے
پر لوٹ جانے کی خواہش کرنا، اپنی تشنہ لہی پر سمندر کا زبان نکالنا، رات کے سفر میں پھول کا پتھر ہو جانا،
جرن کے اندر سناٹا ہی سناٹا ہونا اور بولنے کی سکت نہ ہونا محض بول ہی نہیں بلکہ غزل کی بدلتی

ہولی استعاراتی زبان کا ثبوت ہے جو تاریخ، تہذیب اور سماج کی تبدیلیوں سے وابستہ ہے۔ اس دور میں انسان سماجی رشتوں کی ڈور میں بندھا ہوا دیکھے اور ان دیکھے سیکڑوں خجروں کی زد پر پڑا ہوا ٹپ رہا ہے۔ یہاں سماجی تہذیبی غرض ہر سطح پر ایک حشر برپا ہے۔ زندگی اور زمانے کے اتق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں انسان خود انسان کے جبر کا شکار ہے۔ اس کی نفسیات ہمیشہ اور مجروح ہو چکی ہے جس کا اظہار استعاراتی اسلوب میں ہوا ہے۔ زندگی کے بدلتے ہوئے مزاج کے لیے استعاراتی زبان ہی ناگزیر ہے تخلیقی فنکار ایک طرف زندگی، اس کے مظاہر اور مضمرات سے اپنا رشتہ قائم رکھتا ہے اور دوسری طرف اپنے ذہن کے تخلیقی سوتوں کو خشک نہیں ہونے دیتا اور اظہار کے موزوں مگر نئے اسالیب اور پیرائے تلاش کرتا ہے۔ وہ اس طریقہ کار سے ایک ایسی اکالی کو جنم دیتا ہے جس کے دامن میں ایک طرف زندگی کی بصیرت قس کر تی ہے اور دوسری طرف جمالیاتی کیفیات کا انکشاف کرتی ہے۔ مغربی بنگال کی اردو غزل پوری اردو دنیا کی غزل کے شانہ و شانہ اپنا تخلیقی سفر طے کر رہی ہے۔ اس کا سانی منظر نامہ روایت کے کینوس پر تازگی تجربے اور تخلیقی اکائیوں سے بصیرت اور مسرت کا سامان فراہم کرتا ہے۔

اس مختصر سے تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ

- ۱۔ مغربی بنگال میں آزادی کے بعد غزل کی زبان روایت سے تازگی اور تجربے کی طرف بڑھ رہی ہے۔
- ۲۔ ۱۹۴۷ء کی غزلیں نوکلاسیکی، ترقی پسند اور جدید دبستانوں کے تخلیقی فنکاروں نے سانی سطح پر اپنی تخلیقی فکر کی کند ڈال کر زبان کے نئے امکانات کو تلاش کیا ہے۔
- ۳۔ مغربی بنگال کی اردو غزل کا سانی مزاج نوکلاسیکی، ترقی پسند اور جدید دبستانوں کے مثبت عناصر سے تشکیل پایا ہے جس میں ترسیل کے المیہ اور اظہار کے وسیلوں کی نامائی کا مصنوعی احساس کا رفرما نہیں ہے۔
- ۴۔ یہاں غزل کی زبان میں ترسیل کی بے پناہ قوت ہے۔ نئی غظیات، نئی پیکریت، نئی علامت نگاری اور نئی استعاراتی زبان زندگی اور تخلیقی تجربے سے وابستہ ہے جس کی وجہ سے وہ شک نافے کی طرح اپنے سانی کا بھرپور انکشاف کرتی ہے اور بصیرت کے ساتھ مسرت عطا کرتی ہے۔
- ۵۔ مغربی بنگال میں ۱۹۴۷ء کے بعد اردو غزل کا منظر نامہ پوری اردو غزل کے کینوس پر ایک منفرد اور فکر انگیز منظر نامہ کے انداز میں ابھرتا ہے۔ جو ایک طرف خود مکتفی اور آزاد وجود رکھتا ہے اور دوسری طرف پوری اردو غزل کے نئے سانی مزاج کا حصہ ہے۔

ابوالکلام آزاد: صوفیانہ رجحان

مولانا ابوالکلام آزاد کو ان کے مذہبی اور دینی کارناموں کی روشنی میں بنیاد پرست، ادعائیت پسند یا قدامت پسند بنا کر پیش کرنا فیشن سا ہو گیا ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے تصورات میں کافی چمک، وسعت اور ہم جہتی نظر آتی ہے۔ مولانا آزاد نے جس روحانی فضا میں آنکھ کھولی تھی اس کا اثر ان کی پوری شخصیت اور دینی کارناموں پر نظر آتا ہے۔ جس کا رشتہ متصوفانہ فکر سے ملتا ہے۔ متصوفانہ فکر جو آزادی کی طرف مائل ہے، مولانا آزاد کی تحریروں میں ایک واضح رجحان کی شکل میں دکھائی دیتی ہے۔ حضرت شیخ شہاب الدین سہروردیؒ نے فرمایا تھا کہ تصوف کی ابتدا علم، اس کا اوسط عمل اور اس کی انتہا عشق اور عطاء ہے۔ علم کی بنیاد خربہ پر ہوتی ہے اور یہ استدلال کے مہارے آگے بڑھتا ہے۔ حضرت شیخ شہاب الدین سہروردیؒ نے علم، خبر اور استدلال کو تصوف کی پہلی منزل قرار دیا ہے اور عشق کو آخری۔ مولانا آزاد نے علم و خبر اور عقل و استدلال کی اہمیت کا احساس اپنی ہر تحریر میں کرایا ہے۔ لیکن وہ عشق کو علم و خبر سے بالاتر اور عظیم تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

”عقائد، اعمال، عادات، خصائل، فکر و نظریہ، طرز و روش، کوئی بات بھی تو

ایسی نہیں جس کو اپنے قدرتی حالات کے مطابق پاتا ہوں۔ بس اپنی خشکی و

خشکی نہ تو کسی ہاتھ کی منون ہے نہ کسی زبان کی نہ خاندان کی۔ نہ تعلیم و تربیت

ظاہری کی۔ جو کچھ پایا ہے، بارگاہ عشق سے پایا ہے۔“

مولانا آزاد نے اپنی شخصیت کی تشکیل اور تکمیل میں عشق کو بنیادی محرک، ایک فعال اور تخلیقی قوت قرار دیا ہے۔ اسی ضمن میں لکھتے ہیں:

تقییداً
 ”علم کا دروازہ اُسی نے کھولا۔ عمل کی حقیقت اُسی نے بتائی۔ وقت کے صیغے
 اُسی کی زبان پر اترے۔ حقیقت کے خزانے اُسی کے دستِ کرم میں تھے۔ شریعت
 کے حقائق کا وہی معلم تھا۔ طریقت کے نشیب و فراز میں وہی رہبر تھا۔ قرآن
 کے بھید اُسی نے بتائے۔ سنت کے اسرار اُسی نے کھولے۔ نظر اُسی نے
 دی۔ دل اُسی نے بخشا۔“ (تذکرہ ص ۳۳)

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ مولانا آزاد کی میزانِ اقدار میں ”عشق“ کو خاص اہمیت حاصل
 ہے۔ ”عشق“ کو شریعت کا معلم اور طریقت کا رہبر قرار دینا، اس کو قرآن کے بھید اور سنت کے
 اسرار کھولنے والا قرار دینا اور عشق کو نگاہِ دول کا پروردگار سمجھنا، محض خطابت یا شاعری نہیں بلکہ
 اس اندازِ فکر کے پردے میں مولانا آزاد کا ذہن بولتا ہے اور اُن کا دل دھڑکتا ہے۔ مولانا
 آزاد کے اس اندازِ فکر پر متصفوانہ فکر کا گہرا اثر ہے۔

مولانا آزاد کا تصورِ عشق وسیع ہے۔ جو مجازی اور حقیقی دونوں دائروں پر محیط ہے۔ اُن کا
 ”تصورِ عشق“ اگرچہ ان کی تحریروں میں جگہ جگہ جلوہ گر ہے۔ لیکن ”حیاتِ سرمد“ میں بالکل بے نقاب
 ہو گیا ہے۔ ”حیاتِ سرمد“ کے سرورق پر مولانا آزاد کا یہ اقتباس تحریر ہے:

”عشق کی شورش انگیزیاں ہر جگہ ہیں۔ ہر عاشق قیس نہ ہو، مگر غموں ضرور
 ہوتا ہے۔ اور جیبِ عشق آتا ہے تو عقل و حواس سے کہتا ہے کہ میرے لیے جگہ
 خالی کر دو۔ سرمد پر بھی یہی حالت طاری ہوئی، اور جذب و جنوں اس طرح
 چھایا کہ پوش و حواس کے ساتھ تمام مال و متاعِ تجارت بھی منارت کر دیا۔
 دنیاوی تعلقات میں جسم پوشی باقی رہ گئی تھی۔ بالآخر اس بوجھ سے پاؤں ہلکا
 ہو گیا کہ پابندیاں تو مدعیانِ پوشیاری کے لیے ہیں۔“ (حیاتِ سرمد: سرورق)

آخری جملے ”پابندیاں تو مدعیانِ پوشیاری کے لیے ہیں“ میں جو بلا کا طنز ہے اور اولین جملوں
 میں ”عشق“ کی جن عظمتوں کا رجز ہے، وہ اربابِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔

”سرمد“ ہماری روحانی اور تہذیبی تاریخ کا ایک المیہ کردار ہے۔ مولانا آزاد نے ”حیاتِ
 سرمد“ کے عنوان سے ایک ایسی پُر مغز اور بامعنی تحریر سپردِ قلم کی ہے جس کی نگاہ میں حقائق کا
 ساگر موجیں مارتا ہے۔ اور مولانا آزاد کا متصفوانہ رجحان نکھر کر سامنے آتا ہے۔ مولانا آزاد نے سرمد
 کی شہادت کو سیاسی قتل قرار دیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ سرمد کو قتل کرانے کے لیے اورنگ زیب

اور درباری علماء نے جو الزامات عاید کئے تھے۔ اُن کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے:

(۱) سرمد ننگا رہتا ہے۔

(۲) وہ نصف کلمہ پڑھتا ہے۔

(۳) وہ معراج جسمانی کا مُکر ہے۔

اور

(۴) ایک ہندو لڑکے سے عشق کرتا ہے۔

”عشق“ کا ذکر آتا ہے تو مولانا آزاد کا قلم رنگ رس اور آئندہ کی بارش کرنے لگتا ہے۔ وہ اُن کی فکریں جذبے کا شوخ رنگ بھرنے لگتا ہے۔ مولانا آزاد ”عشق سرمد“ کی ابتدا کا حاصل اس طرح بیان کرتے ہیں:

”کہتے ہیں کہ ایک ہندو لڑکا تھا۔ جس کی چشم کا فرنے یہ افسوں طرازی کی اور

ایسا ہونا کچھ مستعجب نہیں۔ کیونکہ عشق خیز دلوں کو دُشیم کرنے میں بخسہ گر کی

سوئی اور جلاؤ کی تیغ دونوں برابر ہیں۔“ (حیات سرمد ص ۱۱)

مولانا آزاد کا تصوّف نازِ نظریہ اُن تحریروں میں زیادہ روشن اور طاقت ور انداز میں ملتا ہے

جہاں انھوں نے صوفی ذراہ کا تقابل کیا ہے۔ یہ تقابل ارادی نہیں بلکہ اضطراری اور بے ارادی

”دلوم ہوتا ہے۔ اور اُن کے ذہن و ضمیر کی آواز بن جاتا ہے۔ مولانا آزاد نے عشقِ مجازی کو عشقِ

حقیقی کا زینہ تصور کیا ہے۔ انھوں نے ایسے موقعوں پر علماے ظاہر اور زاہدانِ تہی اخلاص پر بطور

خاص طنز کیا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے:

”جس کے دل دگر میں ہیں اور آنکھوں میں تری نہیں“ اس کو معنی انسانیت سے

کیا واسطہ؟ تم نے اکثر دیکھا ہوگا کہ زاہدِ متکلف بھی بایں ہمہ تبسِ تعشّفت

جب اپنے زاویہ عبادت میں سر بہ زانو ہوتا ہے تو حور و غلام کی مسکراہٹ سے

لطف لیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یعنی جو خشک دماغِ مسجد کے گوشوں اور حُجروں

میں دوست کو دھونڈتے ہیں انھیں بھی اس تصور کے بغیر چارہ نہیں۔“

(حیات سرمد ص ۱۲)

اس تحریر سے چند باتیں صاف طور پر معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مولانا آزاد کی نگاہ میں عشقِ حقیقی میں

بھی عشقِ مجازی کی جلوہ گری ہے۔ یا یوں کہیے کہ حقیقت بھی آئینہ مجازی میں جلوہ گر ہے۔ دوسری بات

یہ داغ ہونی ہے کہ مولانا آزاد نے مسجد کے گوشوں اور حجروں میں اعتکاف کرنے والے زاہدوں پر "خشک دماغی" کی پھبتی کسی ہے۔ یہ محض انداز بیان نہیں بلکہ مولانا کی حریت فکر کا قدامت پسندی اور بنیاد پرستی پر گہرا دار ہے۔

تاریخ کے صفحات پر اورنگ زیب اور داراشکوہ کی داستانِ خوں آشام ثبت ہے۔ اس ضمن میں سرمد کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا چلوں کہ اس ضمن میں غالب کے طرفداروں اور سخن سنجوں نے اپنے اپنے ہیرو کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے الفاظ کے ڈھیر اور دلیلوں کے انبار لگا دیے ہیں۔ اگر مولانا آزاد ادعائیت پسند، قدامت پسند یا بنیاد پرست ہوتے تو یقیناً غالب کے طرفدار ہوتے۔ لیکن انھوں نے حیاتِ سرمد میں ہر جگہ اورنگ زیب کو باطل و سرمد کو حق پر قرار دیا ہے اور اورنگ زیب کے مقابلے میں داراشکوہ اور اس کے موقف کو سراہا ہے۔ انھوں نے سرمد کی شہادت کے محرکات اور پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے :

"یہ وہ زمانہ تھا کہ عنقریب بسا طہند پر عالمگیر ایک نئی چال چلنے والا تھا۔ اور یہ شاہجہانی حکومت کا عہدِ آخری تھا اور شاہزادہ داراشکوہ ولیعہدِ سلطنت تھا۔ سلسلہِ منلیہ میں داراشکوہ ایک عجیب طبعیت و دماغ کا شخص گزرا ہے۔ اور ہمیشہ افسوس کرنا چاہیے کہ تاریخِ ہند کے قلم پر اس کے دشمن کا قبضہ رہا۔ اس کے (داراشکوہ) کی اصلی تصویر پوشیچھل چالوں کے گرد و غبار میں چھپ گئی۔ وہ ہمیشہ سے درویشِ دوست اور صوفیانہ دل و دماغ کا شخص تھا۔ اور ہمیشہ فقرا اور اربابِ تصوف کی صحبت میں رہتا تھا۔ اس کی بعض تحریرات جو دستِ بردِ زمانہ سے بچ گئی ہیں، بتلاتی ہیں کہ ان کا لکھنے والا بھی ذوق و کیفیت سے خالی نہیں۔ اس کے صاحبِ ذوق ہونے کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ اس نے تلاشِ مقصد میں دیر و حرم کی تیز اٹھادی تھی وہ جس نیازِ کیش کے ساتھ مسلمان فقراء کے آگے سر جھٹاتا تھا ایسی ہی عقیدت ہندو درویشوں سے بھی رکھتا تھا۔ اس اصول سے کون صاحبِ حال اختلاف کر سکتا ہے؟" (حیاتِ سرمد، ص ۱۷)

مولانا آزاد نے اس تحریر میں اورنگ زیب جو بنیاد پرستوں اور ادعائیت پسندوں کا ہیرو ہے، یہ لکھ کر حرفِ گیری کی ہے کہ "ہمیشہ افسوس کرنا چاہیے کہ تاریخِ ہند کے قلم پر اس کے دشمن کا قبضہ رہا۔ جب

تاریخ ہند کے قلم بردار اسکوہ کے دشمن کا قبضہ رہا تو داراشکوہ اور سرمد کے ساتھ معاصر تاریخ نصاب کو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ مولانا ابوالکلام آزاد نے اس بات پر خاصے تائنس کا اظہار کیا ہے کہ سرمد کے حالات سے اور ان کے شہادت کے پس منظر کو بیان کرنے سے اکثر معاصر تاریخیں قاصر ہیں۔ مولانا آزاد نے اورنگ زیب کی سیاست کو اس کا ذمے دار ٹھہرایا ہے۔ اس نقطہ نظر کو مولانا آزاد کے اس بیان سے بھی تقویت ملتی ہے کہ داراشکوہ کی اصلی تصویر اورنگ زیب کی چالوں کے گرد و غبار میں چھپ گئی۔

مولانا آزاد نے نہ صرف داراشکوہ کو خراج تحسین پیش کیا ہے بلکہ اس کے نظریہ اتحاد اور بقائے باہم کو بھی دل کھول کر سراہا ہے۔ ہندوستان میں قومی اتحاد کا مسد کسی نہ کسی شکل میں دور قدیم سے قبل توجہ رہا ہے۔ بقول مولانا آزاد داراشکوہ نے اسلامی افکار و عقائد کے ساتھ ہندو تہذیب اور خیالات کا احترام کر کے قومی اتحاد کو تقویت پہنچی ہے۔ مولانا نے صاف الفاظ میں تحریر کیا ہے کہ ”وہ یعنی داراشکوہ جس بیارکیتی کے ساتھ مسلمان فقراء کے آگے سر جھکاتا تھا، ویسی ہی غیبت ہندو دورویتوں سے بھی رکھتا تھا پھر لکھتے ہیں کہ اس اصول سے کون صاحب حال اختلاف کر سکتا ہے۔ مولانا آزاد اس نکتہ سے فوجی نگاہ تھے کہ ہندوستان کی سائیت آزادی اور خود مختاری کو قومی اتحاد کے خیر باقی نہیں رکھا جاسکتا۔ انھوں نے اپنی ایک تحریر میں اس بات کا واضح طور پر اعلان کیا ہے کہ اگر ایک فرشتہ آسمان سے اتر کر اور قطب مینار پر کھڑے ہو کر اعلان کرے کہ ہندوستان کی آزادی لے لو اور ہندو مسلم اتحاد دے دو تو میں قومی اتحاد کو قبول کر لوں گا اور آزادی کے مطالبے سے دستبردار ہو جاؤں گا۔ انھوں نے اپنے رد قبول کے پیمانے کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے یہ دلیل دی کہ اگر ملک آزاد نہ ہوتا تو یہ صفت ملک کا نقصان ہوگا۔ اگر قومی اتحاد کی رو اتار ہوگئی تو یہ عالم انسانیت کا نقصان ہوگا۔ یعنی مولانا آزاد نے ملک پر انسانیت کو ترجیح دی ہے۔ اس بات سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مولانا آزاد اس تصویر اتحاد کے منظر داعی اور نقیب تھے جس کو اورنگ زیب کی اوعایت اور بنیاد پرستی کے مقابلے میں داراشکوہ نے پیش کیا تھا۔ تاریخ شاہد ہے کہ داراشکوہ سے لے کر مولانا ابوالکلام آزاد، جواہر لال نہرو اور ڈاکٹر ذاکر حسین تک ایسے تمام مفکر دانشور اور رہنما حق بجانب ہیں جو لسانی، تہذیبی، مذہبی اقلیتوں کے تشخص کا احترام کرتے ہوئے وسیع تر ہندوستانی قوم کی تشکیں پر زور دیتے ہیں۔ مولانا آزاد نے جگہ جگہ داراشکوہ کو خراج تحسین پیش کیا ہے اور اورنگ زیب کی کثر پافسی سے شدید اختلاف کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں :

”بہر کیف عالمگیر کی ہوشیاری سے تو ہمیں دارا شکوہ کی دیوانگی اور جزن و دستی پسند آتی ہے کہ وہاں تو تیغ ہوشیاری کشتگانِ حسرت کے خون سے رنگین ہے اور یہاں خود اپنے جسم کے رگ اے گردن سے خون کی نالیاں بہہ رہی ہیں۔“

(حیاتِ سرمد: ص ۱۱)

اس شہادت کے بعد مزید کسی ثبوت کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اکثر ادعائیت پسندوں اور بنیاد پرستوں کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ انھوں نے نفی وجہ سے اورنگ زیب پر حرف گیری کی ہے۔ ”سرمد“ کی شہادت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے قتلِ سرمد کو سراسر سیاسی قرار دیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

”اصل بات یہ ہے کہ عالمگیر کی نظروں میں تو سرمد کا سب سے بڑا جرم دارا شکوہ

کی معیت تھی۔ اور وہ کسی نہ کسی بہانے قتل کرنا چاہتا تھا۔ ایشیا میں ہمیشہ سے

”پالینکس“ مذہب کی آڑ میں رہا ہے۔ اور ہزاروں خوریزیاں جو پولیشکل اسباب

سے ہوئی ہیں انھیں مذہب کی چادر اوڑھ کر چھپایا گیا ہے۔“ (حیاتِ سرمد: ص ۱۲)

ایک اور مقام پر اسلامی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے ”بنیاد پرستوں“ کے مخالف پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

”اسلام کے تیرہ سو برس کے عرصے میں فقہاء کا قلم ہمیشہ تیغ بے نیام رہا ہے۔ اور

ہزاروں حق پرستوں کا خون ان کے فتوؤں کا دامگیر ہے۔ اسلام کی تاریخ کو

کہیں سے بڑھو، سیکڑوں مثالیں کہتی ہیں کہ جب بادشاہ خوریزی پر آتا تھا تو

دارافتا کا قلم اور سپہ سالار کی تیغ دونوں یکساں طور پر کام دیتے تھے۔“

(حیاتِ سرمد: ص ۲۱)

ان شواہد سے ثابت ہوتا ہے کہ مولانا آزاد نے ہر جگہ اس سیاسی ظلم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہے، جو سیاسی مفادات کے حصول کی غرض سے مذہب کے نام پر کیا جاتا ہے اور ان تمام علمائے سوادِ بنیاد پرستوں سے اظہارِ بیزاری کیا ہے جو علمائے حق، صوفیائے کامل اور دانشورانِ قوم کے خلاف برسرِ اقتدار شخصی حکومت اور ناپاک سیاست کا آلہ کار بنتے رہے ہیں۔

جاسے تذکرہ ہو یا خطباتِ آزاد، حیاتِ سرمد ہو یا اور کوئی تحریر، جہاں علمائے سوادِ دہاری عالموں کا ذکر آتا ہے، مولانا آزاد کا قلم آگ اگلنے لگتا ہے۔ جہاں بنیاد پرستوں اور ادعائیت پسندوں

کی بات آتی ہے، مولانا آزاد کی تحریر خون آشام ہو جاتی ہے۔ وہ ان کے انداز فکر پر حتم کر دیا کرتے ہیں اور ان کی شخصیت پر بڑے دنواز انداز میں طنز بھی کرتے ہیں لیکن جہاں صوفیا اور علمائے حق کا ذکر آتا ہے اور ان کے لچک دار تیز و سیح تصورات کی بات ہوتی ہے، وہاں مولانا آزاد کا مسلم رقص کرنے لگتا ہے۔ ان کی تحریر پھول برسانے لگتی ہے۔ مولانا آزاد ان کے تصورات کو ہمیشہ فراج تخمین پیش کرتے ہیں۔ یہ انداز فکر مولانا ابوالکلام آزاد کے متصونانہ رجحان فکر کی غمازی کرتا ہے۔ آخر میں مولانا آزاد کی اس تحریر پر اپنی گفتگو ختم کرتا ہوں :

”اور نگ زیب کے فیضانِ تفت سے اگرچہ فنونِ لطیفہ کی گرم بازاری سرد پڑ گئی مگر جو کچھ ہوا صرف دربار شاہی تک محدود تھا۔ پچھلی آبِ پاشیوں نے ملک کے ہر گوشے میں جو نہریں رواں کر دی تھیں، وہ اتنی تنک مایہ نہ تھیں کہ شاہی سرپرستی کا رُخ پھرتے ہی خشک ہونا شروع ہو جاتیں۔“ (غبارِ خاط: (۱۹۸۸) ص: ۱۳۶)

ابوالکلام آزاد: ایک ہمہ جہت شخصیت

سیریں نگاہ میں شخص اور شخصیت میں فرق ہے۔ شخص کے شخصیت بننے کا عمل قطرے کے گہر بننے کا عمل ہے۔ دنیا میں اُن گزرت اشخاص میں مگر شخصیتیں کم ہیں۔ شخص کا دائرہ فکر و عمل بہت ذاتی اور محدود ہوتا ہے۔ اکثر اشخاص متاثر ہوتے ہیں، مؤثر نہیں ہو پاتے۔ شخصیت اپنے دائرہ فکر و کار کی وسعت، عظمت، افادیت اور اثر انگیزی سے پہچانی جاتی ہے۔ اور اُس کا دائرہ فکر و کار وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ نیز وہ مشکب نافذ کی طرح اپنے گرد و پیش کو معطر اور متاثر کرتی رہتی ہے۔ شخصیت فعال اور متحرک ہو کر ماحول اور سماج کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کو اپنے رنگ میں رنگتی ہے۔ ہر شخصیت اپنی کسی غالب خصوصیت، میلان، مزاج اور کارِ آگاہی کی بنا پر تہذیب و سماج کے کسی ایک دائرے میں زیادہ سرگرم کار ہوتی ہے۔ اور اسی نسبت سے پہچانی جاتی ہے۔ مثلاً ادب کی نسبت سے ادبی شخصیت، سیاست کی نسبت سے سیاسی شخصیت وغیرہ۔ لیکن کوئی شخصیت ایسی ہوتی ہے کہ وہ کسی ایک دائرے تک محدود نہیں ہوتی۔ اس کی کئی کئی نسبتیں ہوتی ہیں یعنی اس کا دائرہ اثر و نفوذ سماج اور زندگی کے کسی ایک دائرے تک محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ زندگی کے بہت سے پہلوؤں کو متاثر کرتی ہے۔ اور سماج کے بہت سے دائروں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ایسی شخصیت میں متعدد خصوصیات جمع ہو جاتی ہیں۔ جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد یا متضادم نظر آتی ہیں۔ لیکن ایسی شخصیت تضاد میں یک رنگی اور تضادم میں ہم آہنگی پیدا کر کے سماج اور زندگی کے بہت سے خازنوں میں اپنے فکر و کار کے پھول کھلاتی ہے۔ اور غیر معمولی ہمہ جہت شخصیت کہلاتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد ایک ایسی ہی غیر معمولی اور ہمہ جہت شخصیت کا نام ہے جس نے ادب، تہذیب، مذہب، سیاست اور

ساج کے مختلف میدانوں میں اپنے تخلیقی جوہر بصیرت اور موزوں طرز کار سے سماج اور زندگی کے دامن پر اہم اور اثر انگیز، دیر پا اور دور رس نقوش بنائے ہیں۔ قاضی عبدالغفار نے آثار ابوالکلام آزاد میں مولانا آزاد کی تحریروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کر کے ان کی شخصیت کی ایک دلآویز تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ایک مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ خود قاضی عبدالغفار کو بھی تھا۔ انھوں نے لکھا ہے:

”کتنی مشکل کام ہے کسی بڑی شخصیت کی خصوصیات کا صحیح اندازہ کرنا اور اس سے بھی زیادہ مشکل ہے اس اندیشے کو دل سے نکالنا کہ کہیں ہم غلط اندازہ تو نہیں کر رہے ہیں۔“ آثار ابوالکلام آزاد، ص ۱۳

واقعہ یہ ہے کہ جب طرح ایک کتاب کسی دوسری کتاب کا بالکل نغم البدل نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح ایک شخص دوسرے شخص کا سو فی صد متشیل نہیں ہو سکتا۔ ناظر منظور کی ”شاہد مشہود کی“ ناقدہ تخلیق کار کی شخصیت کا سو فی صد سچا ادراک نہیں کر سکتا۔ دونوں کی لگ ایک حیثیت ہوتی ہے۔ نقاد اپنی شخصیت کے حدود اور امکانات میں فن کار کی شخصیت کا ادراک کرتا ہے۔ یایوں کہا جائے کہ نقاد اپنی شخصیت کے آئینے میں ایک خاص انداز سے تخلیق کار کی شخصیت کا جلوہ دیکھتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کا جو نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے، وہ بھی اس اصول سے مستثنا نہیں ہے۔

قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کو ایک مشکل شخص (DEFICULT PERSONALITY) قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

”مولانا ایک بہت مشکل انسان ہیں۔ مشکل اس اعتبار سے کہ ان کی شخصیت اپنی ایک مخصوص مرکزیت میں خود نشین رہتی ہے۔ اور عوام کی نظر کا مرکز بننا گوارا نہیں کرتی۔ مشکل اس لیے بھی کہ ان کی ”انفرادیت“ عوام کی نفسیاتی سطح سے اس قدر بلند ہے کہ کوئی عامی کسی عام پیمانے سے اُسے ناپ تول نہیں سکتا۔ جس طر ت نقد تولنے کی ترازو میں ہم موتی نہیں تول سکتے اس طرح مولانا کی نفسیات کے لیے بھی کسی عام پیمانے کے بجائے ایک مخصوص پیمانے اختیار کرنے اور ایک نیا تو خود دین کی ضرورت ہے۔“ آثار ابوالکلام آزاد، ص ۱۰۱

قاضی عبدالغفار نے مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو اپنی مخصوص مرکزیت میں خلوت نشین "قرار دے کر اُس کو ناقابلِ فہم قرار دیا ہے۔ ورنہ اُس کو ناپنے یا سمجھنے کے لیے کسی "مخصوص پیانے" کی ضرورت پر اصرار کیا ہے۔ انھوں نے دوسری جگہ مولانا آزاد کی شخصیت کو "گنبد بے در" قرار دیا ہے۔

مولانا کو دور سے دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا انھوں نے ایک گنبد کے اندر جس کا کوئی دروازہ نہیں ہے (اور اگر ہے تو کوئی چور دروازہ ہے) اپنے وجودِ معنوی کو بند کر رکھا ہے۔ (آثار ابوالکلام آزاد، ص ۱۸۰)

قاضی عبدالغفار نے ایک طرف مولانا آزاد کی شخصیت کو ایک گنبد بے در کہا ہے اور ایسی شخصیت قرار دیا ہے، جو اپنی ذات کے صنم کدے میں خلوت نشین ہے اور دوسری طرف انھوں نے اربابِ فکر و دانش کی نارسائی اور عوامِ دخواص کی عدم دسترس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"عوام کی زندگی میں مولانا کی زندگی کا تصور کچھ ایسا ہے کہ گویا اُن کے افکار کا ایک "اونچا مینار" ہے اور مینار پر ایک "بند حجرہ" ہے۔ اور اس حجرے میں مولانا کی "معنوی شخصیت" "خلوت نشین" ہے۔ اور اُس کے پروں کو ہاتھ لگانا ایک عامی تو کیا خواص کے لیے بھی مشکل ہے۔"

(آثار ابوالکلام آزاد، ص ۱۷۷)

ان تحریروں سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کا دیوالا تصور پیش کیا ہے۔ اور اس دیوالائی تصور کو پیش کرنے میں یہ جذبہ زیریں لہرین کا کام کر رہا ہے کہ صرف وہی مولانا کی شکلِ شخصیت کو آسان بنا رہے ہیں اور اُن کے "گنبد بے در" میں جھانک کر کچھ خاص لمحے چرا رہے ہیں۔ اور انھیں لفظ و معنی کی شکل میں پیش کر رہے ہیں۔ اور صرف وہی "اونچے مینار" کے بند حجرے کی خلوت نشین شخصیت کے پردوں کو ہاتھ لگا کر اُن کی پراسرار جنبشوں کو اپنے نفسیاتی مطالعے میں پیش کر رہے ہیں۔

قاضی عبدالغفار نے آثار ابوالکلام آزاد میں یہ تو لکھ دیا کہ یہ آزاد کی شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ مگر انھوں نے یہ واضح نہیں کیا کہ انھوں نے نفسیات کے کس نظریے سے آزاد کی شخصیت کا جائزہ لیا ہے۔ اس کتاب کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی ذات و صفات، شخصیت اور فن کو "توفرائیڈ کے "نظریہ تحلیلِ نفسی" کی روشنی میں پرکھا ہے۔ اور نہ ہی "ینگ کے "اجتماعی لاشور" کے نظریے کی چاندنی میں دیکھا ہے۔ بلکہ مجھے کہنے دیجیے

کو انھوں نے ابوالکلام آزاد کے نفسیاتی مطالعے میں کسی بھی نفسیاتی نظریے کو بنیاد نہیں بنایا ہے قاضی عبدالغفار کا خیال ہے :

۱. "غبارِ خاطر اور مولانا کی بعض تحریروں کو گر ایک ہیما نہ بنالیں تو اُس سے مولانا

کی وارداتِ قلب کا تھوڑا بہت اندازہ کیا جاسکتا ہے" (ص ۱۸)

۲. "مولانا کی نفسیات کو اُن کی تحریر کے پردوں میں تلاش کیا جائے تاکہ اسی

پس منظر میں مولانا کے فرمودات اور ادبی اسلوب بیان کا تجزیہ کیا جاسکے" (مقدمہ)

قاضی عبدالغفار نے تذکرہ 'غبارِ خاطر'، الہلال اور ابوالکلام آزاد کی دوسری تحریروں کا تجزیہ کر کے آزاد کی شخصیت کے نہال خانے میں جھانکنے کی جو کوشش کی ہے، اُس کے پس پشت کوئی نفسیاتی اصول کارفرما نہیں ہے۔ اصول سے میری مراد یہ ہے کہ انھوں نے ابوالکلام آزاد کی تحریروں کو نفسیات کے کسی مسئلہ اصول اور قاعدے کے تحت نہیں پرکھا ہے اس لیے اپنی تمام تردیدہ ریزی اور نکتہ بندی کے باوجود وہ کسی مخصوص نتیجے پر نہیں پہنچے ہیں۔ بلکہ پریشاں فکری اور ریزہ خیالی کا شکار ہیں۔ قاضی عبدالغفار نے آزاد کی تحریروں سے اُن کے اسلوب میں تکرار سے وارد ہونے والے بعض افکار کو بنیاد بنا کر یا آزاد کے طرزِ فکر کے غالب رجحان کو اساس قرار دے کر جو نتائج نکالے ہیں وہ عام مطالعہ کا نتیجہ تو قرار دیے جاسکتے ہیں لیکن نفسیاتی مطالعہ کا حاصل تصور نہیں کیے جاسکتے۔

قاضی عبدالغفار نے مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریروں کی خصوصیات کا تعین کرتے ہوئے کہا ہے کہ آزاد کی تحریروں میں انانیت، انفرادیت، خلوت پسندی اور کم آئیزی، خود پسندی اور خود اعتمادی، تنہاگزینی، مایوسی اور ضد، بردباری اور تحمل، عزم و استقلال، بے نیازی و قلندری، مذہبیت اور انسان دوستی وغیرہ کی خصوصیات ملتی ہیں۔ اگر ہم یہ بھی مان لیں کہ یہ خصوصیات اُن کی تحریروں کے ساتھ آزاد کے مزاج کا حصہ بھی تھیں، تو بھی نفسیاتی مطالعہ کا حق ادا نہیں ہوتا۔ نفسیاتی مطالعہ فنِ کار کی شخصیت کے نہال خانوں میں جھانک کر اُن اسباب و محرکات کی نشاندہی کرتا ہے جنہوں نے اُس کی تعمیر میں حصہ لیا ہے۔ یہ محرکات سیاسی، سماجی اور تہذیبی نہیں ہوتے۔ بلکہ خالص نفسیاتی اور دخیل ہوتے ہیں۔ نفسیاتی مطالعہ فن پارے کے اسلوب اور اقدار پر محاکمہ نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی مٹھی میں چھپے ہوئے جگنوؤں کی تلاش کرتا ہے یعنی نفسیاتی اثرات کی چھان بین کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی فن کار کے تخلیقی عمل کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے نفسیاتی اسباب و محرکات پر روشنی نہیں ڈالی۔ آزاد کی تحریروں

کے بطن کو تراش کر اس مشک نامے تک رسائی حاصل نہیں کی جس کو داخلیت یا نفسیات کا گہوارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے آزاد کے تخلیقی عمل یعنی ادب ارفن کے اوراکی، جذباتی اور تخلیقی پہلو کا تجزیہ بھی نہیں کیا۔ انھوں نے آزاد کی تحریروں کے کلیدی استعاروں، پسکروں اور علامتوں کو آزاد کے لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا خارجی اظہار تصور کر کے ان کا نفسیاتی تجزیہ بھی نہیں کیا ہے۔ اور آزاد کے تخلیقی پیچ و خم کی نشاندہی بھی نہیں کی ہے۔ اس لیے یہ عمومی مطالعہ تو کہا جاسکتا ہے، نفسیاتی مطالعہ نہیں۔ قاضی عبدالغفار نے ابتدا میں صحیح لکھا تھا کہ آزاد کی شخصیت ایک متوزع اور پہلودار شخصیت ہے۔ مگر آزاد کی شخصیت کا تجزیہ کرنے میں انھوں نے عمومی نفسیاتی رویے سے کام لیا ہے جس کی وجہ سے قاضی عبدالغفار کی بنائی ہوئی تصویر دلکش ہوتے ہوئے بھی ابوالکلام آزاد کی مٹی تصویر نہیں ہے۔ قاضی عبدالغفار کی قلمی تصویر کو میں نے دلکش محض اس خیال سے کہا ہے کہ قاضی صاحب نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو دیومالائی بنا کر اور آزاد کی تحریروں سے بجا کر اپنے بے ساختہ سلیبس اور تازہ کار اسلوب میں پیش کیا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے پہلودار شخصیت کے بارے میں خود ہی ایک جگہ تحریر کیا ہے:

”انسان اپنی زندگی کے اندر کتنی مختلف زندگیاں بسر کرتا ہے۔ مجھے بھی اپنی زندگی کی دو قسمیں کر دینی پڑیں۔ ایک قید خانے کے باہر کی ایک قید خانے کے اندر کی۔ قید خانے کے باہر کی زندگی میں اپنی طبیعت کی اقتاد پر عمل نہیں کر سکتا۔ خود فرنگی اور خود مشغولی مزاج پر چھائی رہتی ہے۔ دماغ اپنی فکروں سے باہر آنا نہیں چاہتا اور وہ اپنی نقش آرائیوں کا گوشہ چھوڑنا نہیں چاہتا۔ بزم و سخن کے لیے بار خاطر نہیں ہوتا۔ لیکن بار خاطر بھی بہت کم بن سکتا ہوں۔“

انبار خاطر، ص ۱

ایک عام غلط فہمی ابوالکلام آزاد کے فن اور شخصیت پر کام کرنے والوں کو یہ ہے کہ آزاد نے اپنے خاندانی ماحول کے اثرات سے کُلکیتاً دامن چھڑا لیا تھا۔ قاضی عبدالغفار بھی اس مغالطے کا شکار ہیں۔ اس سلسلے میں بعض بنیاد پرست عالموں نے ابوالکلام آزاد کو اپنی تصوف و شمن قطار میں گھرا کرنے کے لیے انھیں اپنی ہی طائفت کا قدامت پسند اور بنیاد پرست عالم بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس رویے سے بھی بعض غلط فہمیوں کو رد ملی ہے۔ ابوالکلام آزاد نے ایک صوفی گھرانے میں پرورش پائی تھی اپنے گھر میں تصوف کی علمی عملی اور کشفی تصویر دیکھی تھی۔ مولانا آزاد نے بھی ننود

اتنا ہی لکھا ہے کہ وہ تصوّت کے نام پر پیری مُریدی کی ظاہری رسوم و روایات کو پسند نہیں کرتے۔ لیکن انھوں نے تصوّت کی روح اور اُس کے معنوی پہلو کی کہیں تردید نہیں کی یعنی ابوالکلام آزاد نے تصوّت کو کُلّیتاً مسترد نہیں کیا ہے۔ اگر غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ آزاد کی تحریروں میں تصوّت کے نظریوں اور اسرار و رموز کی جلوہ گری ہے۔ ان کی تحریروں میں صوفیانہ اندازِ فکر و نظر نیز تصوّفانہ رویہ پوری طرح کا فرما ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب آزاد درباری علماء علمائے سوامی شخصِ خالی خولی علماء کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان کے قلم میں تردید، تکذیب اور حقارت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جب اللہ والوں، صوفیوں اور سچے عالموں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا قلم رجز پڑھتا ہے، قص کرتا ہے اور انھیں خراجِ تحسین پیش کرتا ہے۔ اس معیار پر اگر ”تذکرے“ اور ”غبارِ خاطر“ کو ہی پرکھ لیا جائے تو اس کے سوا کوئی دوسرا نتیجہ برآمد نہیں ہو سکتا۔ ابوالکلام آزاد نے جہاں بھی اورنگِ زیب کا ذکر کیا ہے وہاں اُس کے نقطہ نظر، مقصد اور طرزِ فکر و کار کی تردید اور تنقید کی ہے۔ اور اُس کے مقابلے میں وراثتِ شکیہ اور سرمدِ شہزاد کے اندازِ فکر اور رویے کی تائید کی ہے۔ اور ان دونوں کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ اس لیے سمجھنا سراسر غلط ہے کہ آزاد نے اپنے خاندان کے ماحول سے قطعاً بغاوت کی تھی۔ یا وہ تصوّت کی شخص سے اٹھ کر بنیاد پرستی کے آغوش میں جا بیٹھے تھے۔ انھوں نے خانقاہ کی بعض مروجہ رسموں اور پیری مُریدی کے خارجی معاملوں کو ضرور مسترد کیا ہے۔ لیکن اُن کی شخصیت اور تحریروں میں تصوّت کی روح جلوہ گر ہے حقیقت یہ ہے کہ تصوّت کی بنیادی فکر اور رویہ اُن کی شخصیت اور اسلوب کو نشین اور معنی آفریں بناتا ہے۔

ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو پوری طرح نہ سمجھنے کے اور بھی بہت سے اسباب ہیں، ایک تو ناقد مولانا آزاد کی شخصیت کو اپنے مخصوص نقطہ نظر، ذہنی وقاداری اور رویے کے تحت پیش کرنے کی سعی نامشکور کرتے ہیں جس سے ابوالکلام آزاد کی شخصیت سے پردے نہیں اُٹھتے۔ بلکہ اُس پر مزید پردے پڑ جاتے ہیں۔ جو پڑھنے والوں کے ذہن و فکر تک پہنچ جاتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ہر بڑی شخصیت کی طرح ابوالکلام آزاد کی ہمہ جہت اور رنگارنگ شخصیت کے سارے گوشوں و جلووں تک رسائی حاصل کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے۔ بقول شخصے ”ہمیں تک و کچھ سکتا ہے نظر جس کی جہاں تک ہے“۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ خود آزاد نے اپنے بارے میں شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنے سحرانگیز اسلوب میں اتنے بیانات صادر کیے ہیں کہ عام پڑھنے والے کے حواس متاثر ہو جاتے ہیں۔ اور وہ ذہنی مرعوبیت، تضاد یا تناؤ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک عام قاری کبھی اپنی علمی کم مائیگی

کے سبب کبھی آزاد کی بلند قامتی کی بدولت اور کبھی آزاد کے خلیبانہ جاہ و جلال کے سامنے احساس کمتری کا شکار ہو جاتا ہے قاضی عبدالغفار اپنے دلکش اور مال آفریں اسلوب تخلیقی جوہر اور تجرباتی تعلیمیت کے باوجود بوالکلام آزاد سے بے حد مرعوب نظر آتے ہیں ان کی دوسری کمزوری یہ ہے کہ انہوں نے کسی نفسیاتی تجزیے کو بنیاد بنا کر بغیر غری لانسنگ کے انداز میں آزاد کا تجزیہ کیا ہے مطالعہ پیش کیا ہے پھر بھی اتنی بات نہ ور کہوں گا کہ قاضی عبدالغفار کا آثار بوالکلام آزاد پر مدد کر چکی خوش ہوتا ہے بشرح صدر ہونہ ہو، دل کی کلی سرور کھل جاتی ہے۔

(یہ مقالہ انجمن ترقی اردو دہندہ ادبی کے سینار میں پڑھا گیا)

ابوالکلام آزاد: نظریۂ اتحاد

زندگی در اس کے تمام شعبوں میں اتحاد کے فقدان سے انتشار اور اتفاق کے فقدان سے استلاب پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے زندگی کی دو جہات ہیں، ایک منفی اور دوسری مثبت۔ منفی بہت انحلات اور انتشار کی صورت حال کا نام ہے، اور مثبت جہت اتحاد اور اتفاق کا نام ہے۔ لیکن یہ بات کہنے کی ہے کہ کبھی کبھی مثبت اور تعمیری کاموں کے لیے منفی رویہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یعنی انحلات اور انتشار کو گلے لگا، پڑتا ہے، پزانی اور ضرر رساں عمارت کو گر کر نئی عمارت بنانی پڑتی ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ یہ کام نیک مقصد کے ساتھ تعمیری جذبے سے کیا جائے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ زندگی کے منظر نامے پر اتفاق کا رنگ ہو یا اتفاق کا اتحاد کا آہنگ ہو یا انتشار کا زندگی کی تعمیری اور مثبت ہو یا تخریبی اور منفی، اگر مقصد نیک ہے تو بقول شخصہ انجام بھی نیک ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں حسن، خیر اور صداقت کی قدروں کی خاص اہمیت ہے۔

اسلام نے زندگی اور زمانے کے پس منظر میں اتحاد کو بہت اہمیت دی ہے۔ مگر اسلام کا یہ نقطہ نظر بہت وسیع، ہمہ گیر اور دور رس نتائج کا حامل ہے جیسے یہ کہنے میں تکلف نہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے نظریۂ اتحاد کے لیے بڑی حد تک، اسلام کی بنیادی تعلیمات سے احذو رکھا ہے۔ اہل نظریۂ اتحاد کی دو جہات ہیں جن کو اتحاد بین المسلمین اور اتحاد بین الاناس کہا جاسکتا ہے اتحاد بین الاناس کے ذیل میں اتحاد بین اہل بھی شامل ہے جس کو مولانا آزاد اور دوسرے دانشوروں کی رہنمائی میں قومی اتحاد اور قومی یک جہتی کہا جاتا ہے۔

اتحاد بین المسلمین کی بنیاد قرآن کریم کی اس آیت کو قرار دیا جاسکتا ہے

يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا
إِنَّ أَكْثَرَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتَقْلَمُونَ (سورہ الحجرات پارہ ۴۶ آیت ۱۳)

ترجمہ: اے لوگو! ہم نے تمہیں ایک مرد اور ایک عورت سے پیدا کیا ہے۔ اور ہم نے تمہیں
شاخوں اور قبیلوں میں (اس لیے) تقسیم کیا (تاکہ تم پہچانے جا سکو۔ بے شک اللہ کے یہاں
تم میں زیادہ عزت والا وہ شخص ہے جو تم میں زیادہ پرہیزگار ہے۔

اس آیت مبارکہ میں واضح طور پر ارشاد باری یہ ہے کہ تمام انسان ایک مرد اور ایک عورت کی اولاد ہیں۔
اس لیے رنگ، نسل، زبان، تہذیب اور نظریوں کے اختلافات غیر حقیقی ہیں۔ یا زیادہ سے زیادہ انہیں
فردی قرار دیا جاسکتا ہے۔ قرآن کریم کی اس آیت کی تائید میں احادیث بھی ملتی ہیں۔ سرکارِ دو عالم
صلی اللہ علیہ وسلم نے ارشاد فرمایا کہ مخلوق اللہ تعالیٰ کی عیال ہے جس کو الخلق عیان اللہ کہا جاتا
ہے حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے اس بحث کی وضاحت فرماتے ہوئے اپنے آخری خطبے میں اعلان
کیا تھا کہ کالے گورے پر اور عربی کو عجمی پر فوقیت نہیں ہے۔ اسی طرح گورے کو کالے پر اور عجمی کو
عربی پر فضیلت نہیں ہے۔ انسان کالا ہو یا گورا، غریب ہو یا امیر، جاہل ہو یا تعلیم یافتہ، دیسی ہو یا بدیسی،
مشرق کا ہو یا مغرب کا، شمال کا ہو یا جنوب کا اور نیک ہو یا بد، بہر حال انسان ہے۔ بقول سرکارِ
دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم۔

سرکارِ دو جہاں کا یہ فرمان ہے ہمیم

انسان سمجھ کے کیجیے انسان کا احترام

مولانا ابوالکلام آزاد نے قرآن کریم کے اس نظریہ اتحاد سے فیض اٹھاتے ہوئے لکھا ہے:
”انسان کی یہ سب سے بڑی ضلالت اور خدا فراموشی تھی کہ اس نے رشتہ خلقت کی
 وحدت کو بھلا کر زمین کے ٹکڑوں اور خاندان کی تفریقوں پر رشتے قائم کر لیے تھے۔ خدا کی
 زمین کو جو محبت اور باہمی اتحاد کے لیے تھی۔ قوموں کے باہمی اختلافات و نزاعات کا گھر
 بنا دیا تھا۔ لیکن اسلام دنیا میں پہلی آواز ہے جس نے انسان کی بنائی ہوئی تفریقات
 پر نہیں بلکہ الہی تعبّد کی وحدت پر ایک عالمگیر اخوت و اُمتی دُکّی دعوت دی۔“

(خطبات آزاد، ص ۱۵)

یہ تصور محض اسلامی تعلیم تک ہی محدود نہیں ہے۔ یا مولانا آزاد کی فکر کا جزو منفرد ہی نہیں ہے
بلکہ یہ تصور شاستروں میں بھی پایا جاتا ہے۔ ”دوسو دھوکھیکم“ یعنی تمام مخلوق برہم کا کنبہ ہے۔ اس پر

ہر تصدیق ثبت کرتا ہے۔ تمام مخلوق اللہ کی عیال ہو یا برہم کا کنبہ :

ایک ہی بات ہے مرے ساتی

پھول کی مے ہو یا شراب کے پھول

میں نے سورہ الحجرات کی جس آیت مبارکہ سے گفتگو کا آغاز کیا تھا اس میں انسانوں کے درمیان معزز ہونے کی شرط اول و آخر تقویٰ اور پرہیزگاری کو قرار دیا گیا ہے۔ بالفاظ دیگر اللہ تعالیٰ نے قرآن کریم کے ذریعے تقویٰ کی شرافت پر اصرار کیا ہے۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے :

هٰذَا لِلْمُتَّقِينَ (سورہ بقرہ آیت نمبر ۱)

ترجمہ : (پرہیزگاروں کے لیے جنت ہے)

قرآن کریم نے تقویٰ کی شرافت پر ایمان رکھنے والوں یعنی متقیوں اور پرہیزگاروں کے لیے جن سعادتوں و برکاتوں کی طرف واضح اشارے کیے ہیں، وہ اہل نظر سے پوشیدہ نہیں۔ لیکن خالص دنیاوی نقطہ نظر سے بھی یہ بات بہت اہم ہے۔

نام ہے آدمی تو کیا اصل میں روح عشق ہوں

ساری زمیں ہے میرا گھر سارا جہاں مرا وطن

شاید اسی لیے اس دور میں اکثر فلسفی، دانشور، علماء اور صوفیاء عالمگیر انسانی برادری کے حق میں ہیں۔ اس دور میں جتنی شدت سے اس بات کو محسوس کیا گیا ہے، شاید کسی اور دور میں کیا گیا ہو۔ ابوالکلام آزاد نے ایک جگہ تحریر کیا ہے :

”در حقیقت اسلام کے نزدیک وطن و مقام اور رنگ و زبان کی تفریق کوئی چیز

نہیں۔ رنگ اور زبان کی تفریق کو وہ ایک الہی نشان ضرور تسلیم کرتا ہے۔ وہ کہتا

آیاتہا خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَاجْتَنَابَ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانَكُمْ۔ اس کو

وہ کسی انسانی تفریق و تقسیم کی حد نہیں قرار دیتا اور انسان کے تمام دنیوی رشتے خود

انسان کے بنائے ہوئے ہیں۔ اصلی رشتہ صرف ایک ہے اور وہ وہی ہے جو انسان

کو اس کے خالق اور پروردگار سے متصل کرتا ہے۔ وہ ایک ہے۔ پس اس کے ماننے

والوں کو بھی ایک ہی ہونا چاہیے۔ گرچہ سمندروں کی طوفانوں، پہاڑوں کی مرتفع

چوٹیوں، زمیں کے در و دراز گوشوں اور جنس و نسل کے تفریقوں نے ان کو باہم ایک

بہرے سے جدا کر دیا ہو۔ اِنَّ هٰذِهِ اُمَّتُكُمْ اُمَّةً وَّاحِدَةً وَاَنَا اَتِيَكُمُ

فائنڈنگ ۱۶۵۲-۲۳۱۔ شک تمھاری بات ایک ہی امت ہے اور ہم ایک ہی تھارت

یہ کارہیہ

اس بیان کے بعد کسی مزید نشریہ کی ضرورت محسوس نہیں موقی۔

اگرچہ ہن الاناسی کا ایک پہلا اتحاد بین الملل بھی ہے جس کو مولانا ابوالکلام آزاد کی اصطلاحات میں دی اتحاد اور نئے دور کے دانشوروں کی اصطلاحات میں قومی یک جہتی بھی کہا جاسکتا ہے۔ قومی یک جہتی ایک ایسا خوب ہے جو تعبیر کی کثرتوں سے پریشان نظر آتا ہے۔ اگر قومی یک جہتی یا قومی اتحاد کے نظریوں کی روشنی میں دیکھا جائے تو ان دو تین دعووں میں رہا جاسکتا ہے۔ (۱) ہائیں بازو کے فلسفہ طرازوں کے نظریات۔ (۲) بنیاد پرست اعمالی اور اچھا بدو رفتہ پرست عناصر کے نظریات (۳) ترقی پسند 'روش خیال' سیکور اور حتمی پسند 'انتزوریوں' کے خیالات۔ پہلے گروہ کا خیال ہے کہ کائنات میں انسان ہی سب کچھ ہے۔ زبان، فکر و مناسب اس کو دلوں میں تقسیم کرتا ہے اور اس کو خالق اور اختراعات پر مجبور کرتا ہے، اس لیے مذہب کو سانی زندگی سے بیکس فلم غارت کر دینا چاہیے۔ ال بھلے مانسوں کو یہ خیال نہیں آتا کہ مذہب کا ادارہ اللہ سے ہی انسانی زندگی میں ایک ناس اہمیت رکھتا ہے۔ انسان کی معاشرتی اور سماجی زندگی میں مذہب نے جو تعمیری اور مثبت روں ادا کیا ہے اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہندستان کے ہائیں بازو کے بعض دانشوروں نے تو پہلے ہی اپنی شدت پسندی سے دستبرداری اختیار کر لی تھی اور انھوں نے مذہبیات کے سلسلے میں ایک لچک دار مکہ ہمدردانہ رویہ اختیار کر لیا تھا لیکن ماسکو کے سقوط نے تو ہائیں بازو کے ہر دانشور کے سامنے پھر ایک بار سوالیہ نشان لگایا ہے۔

دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ ہر ملک میں کم از کم ہندستان کی حد تک تو یہ بات بالکل صحیح ہے (مدہ ہی اور تہذیبی اکثریت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اور انھیں کو اقتدار میں رہنے اور حکومت کرنے کا حق حاصل ہے۔ اس لیے تمام سانی 'تہذیبی اقلیتوں' کو اکثریت کے مذہب، کلچر اور زبان کا اس حد تک احترام کرنا چاہیے کہ ان کا تشخص باقی نہ رہے۔ یہ نعرہ کبھی بھارتیہ کرن کے بھگوسے بھنڈے کے نیچے لگایا جاتا ہے۔ اور کبھی اقامت دین کے بلند مینار پر چڑھ کر بانگ دی جاتی ہے۔ ان فلسفہ طرازوں کو غلبے کی نفسیات پر تو یقین ہے۔ مگر یہ لوگ انسانی نفسیات، زندگی کے مزاج اور زمانے کے آہنگ کو قطعاً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ سانی، تہذیبی اور مذہبی گروہ تو بڑی چیز ہے۔ آج کوئی فرد واحد بھی اپنے تشخص سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔ بھلا وہ کون عقل کا کورا ہوگا جو اپنے جان سے پیارے عقائد و نظریات اور جان سے پیاری آزادی اور خود مختاری کا

اپنے ہاتھ سے گلا گھونٹ دے گا۔ اس لیے یہ نظریہ بھی پہلے نظریے کی طرح غلط، مگر ہرگز اور اس سے کم از کم ہندوستان جیسے ملک کے لیے تو یہ دونوں نظریات ناقابل قبول اور ناقابل عمل ہیں۔
 قومی یکجہتی کا تیسرا نظریہ اعتدال پسند جمہوری اور سیکولر دانشوروں نے پیش کیا ہے۔ انھوں نے ایک طرف انسان کے لسانی، تہذیبی اور مذہبی تشخص کو اور دوسری طرف رواداری، توسع اور بنی نوع انسان کی خیر خواہی کو مد نظر رکھا ہے۔ اس گروہ کے دانشوروں کا خیال ہے کہ ہر لسانی، تہذیبی اور مذہبی قلیت کو اپنے عقیدے کو اس شرط کے ساتھ عملی جامہ پہنانے اور اس پر پوری طرح عمل درآمد کرنے کا حق حاصل ہے کہ دوسرے کے عقیدے اور عمل کی تکذیب و تہلیل نہ ہو۔ یعنی ہر شخص اپنے لسانی، تہذیبی اور مذہبی تشخص کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ ان دانشوروں نے لسانی مزاج اور سماج کی نفسیات و ضرورت کو پیش نظر رکھ کر اور ان کے تکرر اور تنوع کو سامنے رکھ کر یہ مشورہ بھی دیا ہے کہ ایک انداز کے فرد یا قلیت کو دوسرے انداز کے فرد اور قلیت سے تصادم کرنا چاہیے۔ اور اس متراک و تصادم سے قومی اتحاد اور قومیت کی تعمیر کرنی چاہیے۔ اس دور میں مہاتما گاندھی، پٹت جواہر لعل نہرو اور مولانا ابوالکلام آزاد نے سی اصول پر اپنے نظریات کی بنیاد رکھی ہے۔ اور اس کو اپنے فکر و عمل کا جامہ پہنایا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے ایک جگہ ہندو مسلم تنازعوں پر درود بھرے انداز سے تحریر کیا ہے:

”ایک طرف سے کہا جا رہا ہے کہ ہندوؤں کو مسلمانوں سے بچاد۔ دوسری طرف سے کہا جا رہا ہے کہ اسلام کی لانا کی ہندوؤں کے حق سے حفاظت کرو۔ جب ہندوؤں اور مسلمانوں کی حفاظت کی پکار ہندوؤں ہی سے تو ظاہر ہے کہ یہ بد نصیب ہندوستان کی حفاظت کا دلولہ کب قائم رہ سکتا ہے۔ ایک طرف طلبوں اور اجدادوں میں لوگوں کے اندر مجنونانہ مذہبی تعصبات ابھارے جا رہے ہیں دوسری طرف نادان اور فریب خوردہ عوام ہندوستان کی سڑکوں پر بے دریغ اپنا خون بہا رہے ہیں۔“ (خطبات آزاد، ص ۲۰۵)

مولانا ابوالکلام آزاد نے ہندو مسلم تفاق و تصادم پر جس درود بھرے انداز سے آہ و بکا کی ہے، اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کے نظریے کی صحت اس بات سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس نظریے کی آج بھی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی کل تھی۔ ہندوستان میں متحد لسانی، تہذیبی اور مذہبی گروہ آباد ہیں۔ ان کے تشخص کو برقرار رکھ کر ہی ان میں یک جہتی اور ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ مولانا آزاد نے کثرت میں وحدت اور ہم رنگی میں یک رنگی کا خواب اس لیے دیکھا تھا کہ آزاد

ہندستان میں ہر شخص آبرو مندانہ زندگی گزار سکے۔ اور اپنی زندگی اپنے طور پر جی سکے۔ مولانا آزاد نے ایک جگہ تو یہاں تک لکھا ہے کہ اگر مجھے آزادی اور اتحاد میں سے ایک چیز کا انتخاب کرنا پڑے تو میں اتحاد کو قبول کر لوں گا۔ اور آزادی سے دستبردار ہو جاؤں گا۔

قرآن کریم نے اتحاد بین المسلمین کا تصور بھی پیش کیا ہے۔ یہ تصور اتنا واضح، روشن اور جلی ہے کہ اس پر دلائل و براہین جمع کرنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اسلامی اتحاد کی بنیاد توحید، رسالت اور آخرت کا عقیدہ ہے۔ قرآن کریم میں باری تعالیٰ نے ارشاد فرمایا ہے :

وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا (سورہ آل عمران آیت نمبر ۱۰۳)

ترجمہ۔ اور آپس میں سب مل کر اللہ کی رسی کو مضبوط تھام لو تاکہ آپس میں انتشار نہ ہو۔

اس آیت شریفہ میں اللہ کی رسی کو مضبوطی کے ساتھ پکڑنے کا مقصد نفاق سے بچنا اور متحد ہونا تسرار دیا گیا ہے۔ حَبْلُ اللہ جس کے معنی اللہ کی رسی کے ہیں۔ اس کی تفسیر و تعبیر میں اختلاف ہے۔ بعض مفسرین نے ”حَبْل“ کے مجازی معنی قرآن کریم، بعض نے رسول اکرمؐ کی ذات مبارک اور بعض نے اہل بیت اطہارؑ بتائے ہیں۔ بہر حال حبل ایک استعارہ ہے اور جس کے استعاراتی معانی ان سب دائروں پر محیط ہیں۔ اگر سیاق و سباق کی روشنی میں حبل کے معنی پر کچھ اور غور کیا جائے تو یہ نکتہ آسانی سے سمجھ میں آ جاتا ہے کہ حبل کے استعاراتی معنی کی دو جہات ہیں۔ خارجی جس میں قرآن، ذات رسول پاک صلی اللہ علیہ وسلم اور اہل بیت اطہار کے علاوہ اسلام کے تمام اصول و نظریات شامل ہیں۔ داخلی معنی میں ”حبل“ کے معنی اللہ کے تقرب، رضا اور خوشنودی کو حاصل کرنے کے لیے اُس رشتے کے ہیں جس کو عباد و معبود اور خالق و مخلوق کا پُر اسرار روحانی رشتہ قرار دیا جاتا ہے۔ اور جس کی بنیاد خشیت، محبت، عیسیت پر ہے۔ اس آیت شریفہ کی تائید احادیث شریفہ سے بھی ہوتی ہے۔ سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا ہے کہ کُلُّ مُؤْمِنٍ أَخُوٌّ تَمَامٌ مُسْلِمَانٍ ایک دوسرے کے بھائی ہیں۔ ایک دوسری جگہ فرمایا ہے کہ مسلمان باہمی محبت اور ہمدردی میں ایک جسم واحد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یعنی جس طرح جسم کے اعضا الگ الگ ہیں، لیکن ان سارے اعضاء میں ایک ہی روح جاری و ساری ہے اور وہ سب مل کر ایک جسم واحد کی تشکیل کرتے ہیں۔ اسی طرح مسلمان بھی الگ الگ ہوتے ہوئے ایک ملت کی تشکیل کرتے ہیں جس میں داخلی طور پر عقیدہ و عمل کی ایک ہی روح کار فرما ہے۔ سرکارِ دو عالمؐ نے تو یہاں

تک فرمایا ہے کہ ایک مسلمان کو اپنے دوسرے ظالم بھائی کی مدد کرنا چاہیے۔ آپؐ نے صحابہ کرامؓ کے اس استفسار پر کہ ظلم میں ظالم بھائی کی مدد کس طرح کی جاسکتی ہے؟ واضح الفاظ میں فرمایا کہ مسلمان بھائی کی مدد یہ ہے کہ اس کا ہاتھ ظلم سے روک دیا جائے۔ حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے اتحاد بین المسلمین کی عملی شکل کی وضاحت کرتے ہوئے ایک مجلس صحابہ میں اپنے ایک ہاتھ کی انگلیاں دوسرے ہاتھ کی انگلیوں میں داخل کر کے فرمایا کہ مسلمانوں کو ایک دوسرے سے، ہر طرح پرہیز اور باہم دگر ہونا چاہیے۔ ایک حدیث شریف میں سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا کہ ایک مسلمان دوسرے مسلمان کے لیے عمارت کی اُن اینٹوں کی طرح ہے جو ایک دوسرے کو سہارا دے کر استوار رکھتی ہیں اور عمارت کی تشکیل کرتی ہیں۔ اتہال نے بھی تصویبِ خودی کے اجتماعی نقطہ نظر میں ملت کے تشخص کا نظریہ پیش کیا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اسلامی تعلیمات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ انھوں نے قرآن و حدیث پر اپنے نظریہ اتحاد بین المسلمین کی بنیاد رکھی ہے۔ انھوں نے تحریر فرمایا ہے:

۱۔ ”اگر یہ ہے کہ دنیا کے کس گوشے میں پیروانِ اسلام کے سروں پر تلوار چمک رہی ہو تو تعجب ہے اگر اس کا زخم ہم اپنے دلوں میں نہ دیکھیں۔ اگر اس آسمان کے نیچے کہیں بھی ایک مسلم بیرونِ حید کی لاشیں تڑپ رہی ہے تو نعت ہے ان سات کردارِ زندگیاں پر جن کے دلوں میں اس کی تڑپ نہ ہو۔ اگر مراکش میں ایک حامیِ وطن کے قتلِ بریدہ سے ایک خون کا توارِ جھوٹ رہا ہے تو ہم کو کیا ہو گیا ہے کہ ہمارے منہ سے دل و جگر کے ٹکڑے نہیں گرتے۔“

۲۔ ”حالانکہ اسلام کی روح کا ایک ذرہ بھی اس کے پیروں میں باقی ہے تو فحش کو کہنا چاہیے کہ اگر میدانِ جنگ میں کسی ترک کے تلوے میں ایک کانٹا چبھ جائے تو قسم ہے خدا کے اسلام کی کہ کوئی ہندستان کا مسلمان نہیں ہو سکتا جب تک وہ اس کی جھین کو تلوے کی جگہ اپنے دل میں محسوس نہ کرے کیونکہ ملتِ اسلام ایک جسم واحد ہے اور مسلمان خواہ کہیں ہوں اس کے اعضاء و جوارح ہیں۔ اگر ہاتھ کی انگلی میں کانٹا چبھے تو جب تک باقی اعضاء کٹ کر الگ نہ ہو گئے ہوں، ممکن نہیں کہ اس صدمے سے بے خبر رہیں۔“

(اخباراتِ آزاد، ص ۱۸)

اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ ابوالکلام آزاد نے اپنے نظریہ اتحاد بین المسلمین کی بنیاد قرآن حکیم اور احادیث

میر نے آئین فیضیت ایک برہمت آمیزہ ہے جس میں ایک رنگ سیاہی کا بھی ہے۔ اُن
سے سیاسی نظریات دیکھتے ہیں کہ ایک واضح مقصد ”وحدت و اتحاد“ تھا۔ اور وہ تھا
ملازمہ۔ گزشتہ دور سے یہ امر آ کر نہ دیکھنا۔ چنانچہ اُن کا نظریہ اتحاد بھی اسی سمت پیش رفت
کرتا ہے۔ ورنہ اگر وہ اتحاد میں سلیس کا اثر ہو یا اتحاد میں اصل درہند کا یہ نظریات بھی اُن کے
میں کی منہ سے نکلتے ہیں کہ وہ ہیں یہیں ایک جگہ انھوں نے آزادی پر اتحاد کو فوقیت دے کر اپنی
یتیم کا پرہیز نہیں کیا۔ نہ تو اس سے ہر ایک سبب جس کی مصیبت کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

مرزا مظہر جان جاناں

مرزا مظہر جان جاناں تاریخ ادب و تصنیف کا ایک روشن نام ہے۔ ان کے مرزا جان جاناں کے نسب دروں میں شامل تھے جنہوں نے آخری عمر میں نورانی افقیں کھلیں تھیں۔ مرزا مظہر جان کا سن ولادت قیاساً ۱۱۱۱ھ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مرزا مظہر کا بہنوئی مرزا جان جاناں کی نسبت سے جان جان رکھا تھا۔ لیکن کثرت استقامت سے ان جان جاناں لیے مرزا مظہر جان جاناں سے مرزا مظہر جان جاناں ہو گئے۔ ان کے پیر کا نام حضرت نور محمد مدنی ہے۔ لیکن انہوں نے کئی بزرگوں سے روحانی فیض اٹھایا جن میں شیخ محمد عابد سناہی اور حلیہ تہذیب و تمدن شامل ہیں۔ مختصراً یہ کہ مرزا کا نام باب جاناں تکلیف مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ ہے۔ مرزا مرزا مظہر جان جاناں کے نام سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا نسبتاً علوی مہدیاں تھے۔ درمشرقا نقشبندی ہیں۔ ۱۱۹۵ھ کو جام شہادت نوش کیا۔ خدا رحمت کند ایں عاشقان پاک طینت را۔

مرزا مظہر جان جاناں کی شخصیت میں وجاہت اور انفرادیت جھلکتی تھی۔ بقول خلیق نجم

مرزا صاحب ذہن و بیہ اور سند رس آدمی تھے۔ بقول نعیم اللہ بہرہ کی دراز قد تھے۔ لباس باندھتے تھے۔ لباس بہت مولیٰ مگر صاف و تازہ تھا۔ تیس بیس چاک پہنتے تھے۔ انشاء نے اپنی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مرزا مظہر سعید فیض اور سفید کلا پہنے ہوئے تھے۔ اور کاندھوں پر زینا پاتی رنگ کا دوپٹہ سوسہ بنا کر ڈال رکھا تھا۔ مرقع شعراء مرتبہ رام بابو سکینہ میں ان کی جو تصویر ہے، اس میں ان کے پٹے بال

ہیں، کشادہ پیشانی، باریک بھروس، بڑی بڑی آنکھیں، لمبی ستواں ناک اور گھنی ڈاڑھی ہے۔

(مرزا مظہر جان جاناں کے خطوط - ص ۱۵)

مرزا مظہر جان جاناں کی ظاہری شخصیت تو دو جامت کا پیکر تھی ہی، ان کی داخلی شخصیت بھی دلآویز اور منفرد تھی۔ ان کے مزاج میں لطافت، نازک مزاجی اور حسن پرستی کا واضح رنگ تھا۔ انھیں ہر کام میں سلیقہ اور بقاعدگی پسند تھی۔ اگر کوئی چیز اپنے مستقر پر نہ ہوتی، یا اسے خلاصہ معمول پاتے۔ تو بے چین ہو جاتے۔ ایک بار مرزا مظہر جان جاناں امر دہ تشریف لے گئے۔ وہاں خانقاہ شاہ عبدالباریؒ میں قیام فرمایا۔ رات کو ایک عمدہ تسلی سے بنی ہوئی چارپائی پر استراحت فرمائی۔ لیکن رات بھر تیند ز آئی۔ بستر پر کروٹیں بدلتے رہے۔ میزبان کو اس بات کا پتا چلا تو نیند نہ آنے کے اسباب کی تلاش کی گئی۔ چارپائی ناپی گئی۔ معلوم ہوا کہ اس میں ہلکی سی کان ہے۔ جو مرزا مظہر جان جاناں کی طبع لطیف و نازک پر گراں گزری اور جس کی بدولت مرزا رات بھر بے آرام ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں کے مزاج پر تصوف کا گہرا اثر تھا۔ جس میں اخلاقی اقدار، روحانی طرز فکر و نظر اور وسیع المشرب کا گہرا رنگ و آہنگ ہے۔ مرزا کے معمولات میں انسان دوستی کا اہم مقام ہے۔ گرچہ مرزا صوفی اور شاعر ہونے کے سبب وجدانی طریق کار کی طرف راغب تھے۔ لیکن مذہبی اور سماجی امور میں تعقلی طریقہ کار کو کام میں لاتے تھے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اسلام کی تعلیمات کی روشنی میں ہندستان کے غیر مسلموں کو عرب کے مشرکوں کی طرح بُت پرست نہیں مانتے تھے بلکہ انھیں بہ الفاظ دیگر "خدا پرست" تسلیم کرتے تھے۔ اکثر صوفیاء اپنی وسیع النظری، انسان دوستی اور یکپارہ مذہبی اور سماجی رویے کے لیے مشہور ہیں۔ لیکن مرزا مظہر جان جاناں نے اس دائرے کو اپنے علمی استدلال اور طریقہ فکر و کار سے بہت دست دی ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں کا خیال ہے کہ چاروں وید آسان کتابیں ہیں۔ رام چندر اور کرشن جی بھی۔ خدا کے اوتار یعنی پیغمبر ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اسلام عصر جدید کے لیے سکھ رائج الوقت ہے۔ مرزا صاحب کا یہ بھی خیال تھا کہ مسئلہ تنازع یعنی آواگون پر یقین رکھنے سے کفر لازم نہیں آتا۔ مرزا مظہر جان جاناں کے یہ افکار و خیالات مذہب کے دائرے میں انقلابی حیثیت رکھتے ہیں۔ موجودہ حالت میں ان خیالات پر از سر نو غور و فکر کی ضرورت ہے غالباً مرزا مظہر جان جاناں سے متاثر ہو کر حسرت موہانی نے دوسرے مذاہب اور ان کے پیشواؤں کے لیے ایسا ہی رویہ اختیار کیا تھا۔

تصوف میں "نسبت" وہ کسوٹی ہے، جو انسان کے فکر و کار کو نہ صرف یہ کہ متاثر کرتی ہے بلکہ

اُن کا تعین بھی کرتی ہے۔ "نسبت" کے مسئلے کو ایک مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ایک پزاوے سے دو جگہ اینٹیں جاتی ہیں۔ ایک سے گندی نالی اور دوسری سے عبادت گاہ بنائی جاتی ہے۔ چونکہ ایک جگہ کی اینٹوں کا تعلق یا نسبت نالی سے ہے۔ اس لیے اس میں غلاظت بہائی جاتی ہے۔ دوسری اینٹوں کی نسبت ایک اعلیٰ مقام یعنی عبادت گاہ سے ہے۔ اس لیے وہاں سجدہ ادا کیا جاتا ہے۔ مختصراً یہ کہ نسبت جیسی ہوتی ہے اس کے اثرات، مضمرات اور نتائج بھی ویسے ہی ہوتے ہیں۔ "تصویر" میں صل مسد، "نسبت" کا ہے یعنی انسان کو حقیقتِ اعلیٰ اور کائنات سے کیا نسبت ہے؟ یہ نسبت خیر پر مبنی ہے یا شر پر۔ صداقت پر مبنی ہے یا توہم پر۔ اس بات پر متصوفاً انکار و خیالات کا انحصار ہوتا ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں نے "نسبت" پر روشنی ڈالتے ہوئے "تصویر ذات" سے بھی بحث کی ہے۔

"صوفیوں کی اصطلاح میں نسبت کے کیا معنی ہیں؟ جاننا چاہیے کہ عربی لغت میں نسبت کا مطلب طریق کا تعلق ہے۔ اور اس قوم (صوفیاء) کی اصطلاح میں وہ تعلق مراد ہے جو خدا اور بندوں کے درمیان ہوتا ہے اور جسے شکلین "صانع اور مصنوع" کے رستے سے تعبیر کرتے ہیں۔ جیسے کوزے کو کھار سے رشتہ ہوتا ہے اور بظاہر کتاب و سنت سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے۔ صوفیاء اگر وہ وحدت الوجود کے ماننے والے ہیں تو اس "نسبت" کی تعبیر کثرت میں وحدت کے ظہور سے کرتے ہیں۔ جیسے موج و حباب کی صورتوں میں پانی کا ظہور۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کثرت ہماری حقیقی وحدت میں کبھی مزاحم نہیں ہوتی۔ اس تعبیر کا حامل "ہیئت حق" سے تعلق کا اثبات ہے۔ اور اس مطلب کو تادیلوں اور تمثیلوں کے ساتھ شرعی اور عقلی رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اگر وہ (صوفیاء) وحدت الشہود کے ماننے والے ہیں تو اس نسبت کو "صل اور ظل" کے تعلق سے ثابت کرتے ہیں جیسے سورج سے نکلنے والی روشنی کو سورج سے نسبت ہے۔ یہاں "ظل" سے "تجلی" مراد ہے۔ یعنی مرتبہ ثانیہ میں کسی چیز کا ظاہر ہونا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ کثرت و جراتِ ظلی، وحدتِ وجود حقیقی میں غل نہیں ہو سکتی۔

(مرزا مظہر جان جاناں کے خطوط ص ۶۲)

مرزا مظہر جان جاناں نے نہ صرف یہ کہ "نسبت" کے مسئلے کو واضح کیا بلکہ تصویر ذات کے دونوں پہلوؤں یعنی "وحدت الوجود" اور "وحدت الشہود" کی صراحت بھی کر دی ہے۔ جس کی روشنی میں خدا اور انسان کا

رستہ جگہ گائے مکتا ہے۔ اور انسان کو یا کزہ اجمع اور ممتاز مدارجیت حاصل ہو جاتا ہے۔ یہ رستہ
 دنیا سے موج و صاب کا ہو یا روشنی و سیرت سے ہو، دونوں صورتوں میں انسان بشری کمورتوں سے
 پاک ہو کر انصاف سے مشغف ہو نہ لگتا ہے۔ در تمام مخلوق کو "عیال اللہ" تصور کرنے لگتا ہے
 مرزا مظہر جان جاناں نے عمر بھر اپنے نظریے اور رویے سے اسی نسبت کی پہچان کرائی ہے۔

اردو میں مرزا مظہر جان جاناں کا شعری سرمایہ بہت کم ہے ان کے کچھ شعراء تذکرہ میں
 لکھے ہوئے ہیں۔ جن کے مطالعے سے مرزا مظہر جان جاناں کے ادبی اور تخلیقی رویے کی شخصیت
 کی جاسکتی ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں اپنے دور کے ان بانی نظر اساتذہ میں شامل تھے جنہوں نے
 ایک طرف شاعری کو "ابہام گوئی" کی تحریک سے نجات دلائی اور شاعری میں فطری، سادہ اور سلیس
 انداز بیان کو فروغ دیا۔ دوسری طرف انہوں نے زبان کی سطح پر رد و قبول کے عمل کو تیز کیا۔ بہت سے
 الفاظ کو متروک ٹھہرایا۔ زبان کی صحت اور روزمرہ کی درستی پر زور دے کر زبان کے معیار ہندی کے
 بھجان کو لغویت پہنچائی۔ جسے عرف عام میں اصوات زبان کی تحریک کہا جاتا ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں
 کے اردو کلام میں یہ دونوں رجحان صاف نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے :

یہ مسرت رہ گئی کیا کیا مزے سے زندگی کرتے
 اگر ہوتا جن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا
 گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
 لیکن اس جو رجفا کا بھی طلب گار نہ تھا
 ہم نے کی ہے توبہ اور دھو میں چاتی ہے بہار
 اے بس چلتا نہیں کیا صفت جاتی ہے بہار
 یہ دل کب مشق کے قابل رہا ہے
 کہاں ہم کو دماغ و دل رہا ہے
 خدا کے واسطے اس کو نہ لو کو
 یہی اک شہر میں قابل رہا ہے
 آتش کہو، شرار کہو، کوہلا کہو
 مت اس ستارہ سوختہ کو دل کہا کرو

ابھی درودِ عمر کی مسرزیں کا حال ہے
محنتِ عمر ہماری چشمہ تر سے مر رہی ہے

س شاعریں جو ساری دیر ہماری، دکھتی درگینی در حسنِ زبان و بیان ہے وہ شاعرانی صوفی
بصرتِ کائوہ سے، باب اور دلی جو مرز منظرِ حیاتِ جاناں کی شاعری کا طرہ تیار ہے، ان
کی شاعری کا جذباتی، اور کسی پہلو سے، واقعہ یہ ہے کہ شاعری میں جذبات کی گرمی سے، ان کی پیمید
ہوتی ہے۔ مرزا کے تخلیقی عمل میں ان کے جذباتی و فکر کو بے سدِ دخل ہے، جس کی بدولت ان کی
شاعری میں، مالیاتی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ مرزا منظرِ جانِ جاناں کی، ان کی خوبی کی بنا پر، مرزا محمد حسین
آزاد نے لکھا ہے:

”ان کے کلام میں عاشقانہ مضامین عجیب تڑپ دکھاتے ہیں۔ اور یہ مقامِ تعجب
نہیں۔ کیونکہ وہ مستدرقِ عاتق مزاج تھے اور ان کے کلام میں یہ مضامین خیال
ہیں ان کے اہلِ اہل حال“ (آبِ حیات - ص ۱۴۲)

عشق کی یہی قدرتی لپک مرزا منظرِ جانِ جاناں کے مقصودانہ افکار اور طرزِ حیات سے مل کر زندگی، سماج
اور دب کے دامن پر سدا بہار گن بونے ناکم دیتی ہے۔ اور ان کی شاعری کو خاص طور پر تازگی اور
توانائی عطا کرتی ہے۔ (بشریہ آل امیر ایڈیو)

یہ تقریر نیشنل چینل نئی دہلی سے ۵ فروری ۲۰۱۰ء کو نشر ہوئی۔

سراج اورنگ آبادی

سراج اورنگ آبادی اردو کے ممتاز اور منفرد شاعر ہیں۔ ان کے کئی اشعار ضربِ اشل ہیں
یہ شعر تو آپ نے سنا ہوگا

دورنگی خوب نہیں یک رنگ ہو جا

سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا

اور یہ غزل تو زبانِ زرد ہو چکی ہے،

نہرِ تجرِ عشق سن، نہ مجنوں رہا نہ پری رہی

نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بخیری رہی

شہر بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برنگی

نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی

کبھی سہتِ خیب میں کیا ہوا کہ چینِ ظہور کا جل گیا

مگر ایک شاخِ نہالِ غم، جسے دل کہیں سوہری رہی

در اصل سراج اورنگ آبادی کی مقبولیت کا راز ان کے شعری مزاج میں پوشیدہ ہے، جس میں ننگی، سرستی،

زندگی کی گہری بصرت اور حکیمانہ افکار کے ساتھ اظہار کی سادگی اور سلاست بھی شامل ہے۔ اب آپ

سراج اورنگ آبادی کا ایک شعر سنئے، جو نسبتاً کم مشہور ہے۔ لیکن سراج کا نمایندہ شعر کہا

جاسکتا ہے،

گلشن شوق میں ہوں مست مئے یک رنگی
پھول کو ساغر مے، سرو کو مینا سمجھوں

شاعری میں فنکار کے داخلی، جمالیاتی اور تخلیقی تجربے کا اظہار لسانی اور فنی انداز میں ہوتا ہے۔ اس لیے شعر کی گہرائی تک پہنچنے کے لیے یا اس کے اندر جھانک کر شاعر معنی کا نظارہ کرنے کے لیے شعر کی لسانی، فنی اور عرضی تہوں کو کھلنا ہوگا۔ اس دائرے میں زبان کی مجازی، جمالیاتی اور تخلیقی صورتیں نیز اوزان و بحر کا معنی آفریں آہنگ شامل ہے۔ اس کے علاوہ جمالیاتی شادابی ان سب پر محیط ہے۔ شاعر نے اپنے داخلی، روحانی اور تخلیقی تجربے کی نقش گری کے لیے خارجی زندگی سے استعارے اخذ کیے ہیں۔ یعنی گلشن اور مے خانے سے۔ شاعر نے گلشن سے رنگ، رنگی، پھول اور سرو الفاظ بطور استعارہ لیے ہیں۔ اور مے خانے سے مست، مے، ساغر اور مینا۔ شاعر نے گلشن شوق کو وجود یا کائنات کا، پھول کو ساغر کا اور سرو کو مینا کا استعارہ بنایا ہے۔ چونکہ شاعر کائنات میں بادۂ توحید یا بے وحدت سے سرشار ہے۔ اس لیے عالم کیفیت و مستی میں اس کو ہر پھول ایک ساغر اور ہر سرو ایک مینا دکھائی دیتا ہے۔

بظاہر یہ بات محال نظر آتی ہے کہ ایک نوع کی چیزوں پر دوسری نوع کی چیزوں کا گمان ہو۔ یا بالکل بے تعلق اور انہل چیزوں کو ایک دوسرے کا نعم البدل تصور کیا جائے۔ لیکن ایک تو فن خارجی منطق کا پابند نہیں ہوتا۔ دوسرے انسان کی جیسی نفسیاتی کیفیت ہوتی ہے اس کو دوسرے افراد اور اشیاء بھی ویسی ہی نظر آتی ہیں۔ چونکہ شاعر بادۂ وحدت یا مئے حب الہی سے سرشار ہے، اس لیے اس کو کائنات کی ہر شے اپنی نفسی کیفیت کے تحت بدلی ہوئی حالت میں نظر آ رہی ہے اور وہ بے خودی و سرمستی کی ارفع حالت میں پھول کو ساغر اور سرو کو مینا تصور کر رہا ہے۔ یعنی کائنات کی ہر شے اس کے ذوق و شوق اور بے خودی و سرمستی میں اضافہ کر رہی ہے۔

شاعر نے اپنے شعر میں ایک مخصوص روحانی تجربے کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ شاعر مئے وحدت یا بادۂ توحید سے سرشار ہے اس لیے اس کو کثرت میں وحدت اور پردے میں جلوہ دکھائی دے رہا ہے۔ شاعر کے روحانی تجربے کے پس پردہ یہ خیال بھی کارفرما ہے کہ وجود اور موجود یعنی ذاتِ اعلیٰ اور کائنات میں غیریت کا نہیں بلکہ عینیت کا رشتہ ہے۔ جو کچھ ہے حق ہے اور حق کے سوا کچھ نہیں ہے۔ سری شنکر اپاریہ نے یہی بات "اپنی شدوں" کے حوالے سے اصول کی شکل میں اس طرح کہی تھی: "ایکو برہم دوتی ناستی" یعنی نظر نے والا عالم ایک دھوکہ ہے۔ اور اصل وجود صرف برہم

یعنی (اللہ) کا ہے۔ ابن عربی نے کہا تھا لا موجود الا اللہ یعنی خدا کے سوا کوئی اور موجود نہیں۔ سراج اور نگ آبادی نے اپنے روحانی تجربے کو صوفیانہ فکر سے ہم آہنگ کر کے جس شعری جال کے ساتھ پیش کیا۔ وہ اُنھنی کا حصہ ہے۔ سراج نے اپنے داخلی تجربے کی نقش گری کے لیے بحرِ دلِ شمنِ سالم کے جس وزن یعنی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن کا انتخاب کیا ہے، شاعر کے مہین، نازک، گہرے اور سنجیدہ افکار و تجربات کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ مجموعی طور پر یہ شعر سراج کے فکر و فن کی نمایندگی کرتا ہے۔ ایک بار پھر پڑھیے :

گلشنِ شوق میں ہوں مست مے یک رنگی
پھول کو ساغر مے، سرو کو مینا سمجھوں

(شکرِ آل انڈیا ریڈیو، نئی دہلی)

(یہ تقریر نیشنل چینل سے نشر ہوئی)

شاہ نصیر (۱)

شاہ نصیر اپنے دور کے اُن بکمالوں میں شامل ہیں جنہوں نے اپنے دور کی شاعری اور لسانی محضر پر اپنے فکر و فن کی مہر لگائی ہے۔ اور اُردو بازار سے لے کر قلعہ معلیٰ کے دربار تک پورے منظر نامہ کو متاثر کیا ہے۔ یادش بخیر یہی وہ شاہ نصیر ہیں جن کے تلامذہ میں بہادر شاہ ظفر، شیخ ابراہیم ذوق، مومن خاں مومن اور نواب الہی بخش خاں معدت شامل ہیں۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ غالب کے علاوہ اُس دور کے اکثر ممتاز شاعر، شاہ نصیر کے حلقہ ارادت میں شامل تھے۔

شاہ نصیر کی پیدائش کا صحیح سنہ تو معلوم نہیں۔ تیس ہے کہ ان کی پیدائش ۱۱۷۵ھ کے قریب ہوئی تھی۔ لفظ شاہ نام کا جزو ہے جو تصوف اور سادات سے تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ شاہ نصیر کے والد کا نام شاہ غریب اللہ عرف شاہ غریب تھا۔ اُن کا شمار اپنے زمانے کے صوفیاء میں ہوتا تھا۔ جو شاہ صدر جہاں کی اولاد میں تھے۔ اس طرح شاہ نصیر نے ایک ایسے گھرانے میں پرورش پائی جو تہذیب و تصوف کا گہوارہ تھا۔ کہتے ہیں، ہونہار بروا کے چکنے چکنے بات۔ شاہ نصیر کو ادبی ذوق ورثے میں ملا تھا۔ اور وہ بچپن ہی میں شعر گوئی کی طرت مائل ہو گئے تھے۔ ایک روایت کے مطابق شاہ محمد مائل کے حلقہ تلامذہ میں شامل تھے۔ لیکن حقیقت ہے کہ شاہ نصیر نے شاعری اور زبان کے میدان میں وہ گول کھلائے کہ اُردو اُن پر آج تک ناز کرتی ہے۔ شاہ نصیر نے اپنی خدا داد صلاحیت اور محنت کا سکڑ دہلی میں توجایا ہی تھا، لکھنؤ اور حیدر آباد پہنچ کر، وہاں بھی اپنی زبان وانی اور قدر الکلامی کا لوہا منوایا۔ انہوں نے لکھنؤ اور دہلی کا کئی بار سفر کیا تھا۔ حیدر آباد کے آٹری سفر میں دہلی کی خاک کا بیونہ ہو گئے۔ ایک شاگرد نے "چراغ گل" سے تاریخ نکال ہے جس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتا ہے۔

یوں تو متعدد تذکروں میں شاہ نصیر کے سوانحی اشارے بکھرے ہوئے ہیں لیکن مولانا محمد حسین آزاد نے اب حیات میں شاہ نصیر کا جو قلمی چہرہ لکھا ہے، وہ اپنی جگہ بہت دلکش ہے اور اہم بھی۔ آزاد لکھتے ہیں:

”شاہ صاحب نہایت نفیس الطبع اور لطیف مزاج تھے۔ خوش پوشاک و خوش لباس رہتے تھے۔ اور اُس میں ہمیشہ ایک وضع کے پابند تھے۔ خود ہلی کے قدیم خاندانوں کا قانون ہے۔ اُن کی وضع ایسی تھی کہ ہر شخص کی نظروں میں عظمت اور ادب پیدا کرتی تھی۔ وہ اگرچہ رنگت کے گورے نہ تھے۔ مگر نور منی سر سے پاؤں تک پھایا ہوا تھا۔ بدن چھریہ اور کشیدہ قامت تھے جس قدر ریش مبارک اور وجاہت ظاہری کم تھی، اس سے بزرگ درجہ خلعت کمال نے شان و شوکت بڑھائی تھی۔ بعض سرکوں یا بعض شعروں میں وہ اسی بات پر اشارہ کرتے تھے، تو ہزار حسن قربان ہوتے تھے۔“

(اب حیات، ص)

تو یہ تھے شاہ نصیر جن کی وضع ایسی تھی کہ ہر شخص کی نظروں میں عظمت اور ادب پیدا کرتی تھی۔ اور اس عظمت کی بنیاد کمال فن پر تھی جس کا دارِ اُزبان اور شاعری دونوں پر محیط ہے۔ شاہ نصیر ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ اس دور میں فنی اور لسانی آگہی نیز قادر الکلامی کی زبردست اہمیت تھی۔ شاعر کی عظمت کا انحصار اس پر تھا کہ وہ بدیہ گوئی اور قادر الکلامی کے میدان میں کس درجے کا ہے۔ چنانچہ شاہ نصیر ایک ایسے شاعر ہیں جو اپنے دور کے سیار پر پورے اترتے ہیں۔ ان کے کلام میں مشکل اور سنگلاخ زمینوں اور اجنبی توانی کا خاصا ذخیرہ ہے۔ نامانوس بحروں کا استعمال بھی ملتا ہے۔ شاہ نصیر لکھنؤ پہنچے تو انھوں نے نئے انداز کی زمینیں تراشیں۔ جن کے ردین و توانی اس نوع کے تھے: بہن سرخ ترا، فانوس ہیں گریا، کنن کی نکلی وغیرہ۔

شاہ نصیر کی قادر الکلامی دیکھ کر لکھنؤ کے ارباب کلام متوجہ ہوئے۔ ناسخ و آتش سے ان کی معرکہ آرائیاں ہوئیں۔ غرض دہلی ہو یا حیدرآباد یا لکھنؤ شاہ نصیر نے اپنی استاد کی دھاک بٹھادی۔

قادر الکلامی اور بدیہ گوئی کا ذکر آگیا ہے تو ایک واقعہ پیش کرتا چلوں۔ اس زمانے کی دہلی میں ایک مشہور طوائف تھی جو حسین ہونے کے ساتھ ساتھ متول بھی تھی۔ اس کو سپر سپائے کا شوق تھا۔ چنانچہ سیر کی غرض سے اُس نے ایک خوبصورت اور زرق برق رتھ بنوایا جس پر بیٹھ کر، وہ سواری کو نکلتی تھی۔ دہلی میں اس رتھ کا چرچا عام تھا۔ ایک دن یہ طوائف اپنے رتھ پر سوار ہو کر دہلی کے بازاروں کی سیر کو نکلی۔ مخلوق خدا بھی اُمڈ پڑی۔ شاہ نصیر اور ان کے ایک شاگرد بھی ارادی یا غیر ارادی طور پر

تماشائیوں میں تھے۔ شاگرد نے اس صورت حال پر استاد سے شعر کہنے کی درخواست کی۔ استاد کے مسند ذوق پر تازیانہ لگا۔ اور فی البدیہہ یہ قطعہ موروں کر دیا۔ آپ بھی سنئے :

اُس کے رتھ کا کلس مسہری دیکھ شب کہا ماہ نے یہ پروں سے

بہر پرواز یہ نکالی ہے چونچ بیٹھے نے مرغ زریں سے

اس طرح کے متعدد واقعات ملتے ہیں۔ جن سے شاہ نصیر کی قادر الکلامی، بدیہہ گوئی اور فنی چابکدستی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی ان خصوصیات کو مینا کاری کا نام دیا ہے۔ انھوں نے کلیات شاہ نصیر کے مقدمہ میں لکھا ہے

”شعر کی ظاہری فنکاری کو صرف افکار سے وابستہ گزنا صحیح نہیں وہ اسلوب سے

بھی تعلق ہے۔ انسان کے تخلیقی جذبے نے مختلف ادوار میں مختلف روپ اختیار

کیے ہیں کہیں وہ دیواروں کا تخیل بن کر سامنے آتا ہے اور کہیں صناعوں کی

مینا کاری۔ شاہ نصیر کی شاعری اسی مینا کاری کے دائرے میں آتی ہے۔“

اس میں شک نہیں کہ شاہ نصیر نے شاعری کے خارجی اور ظاہری پہلو پر خاص توجہ صرف کی ہے۔ ان کا یقین تھا کہ شعر کی جمالیات میں اُس کی ہیئت کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ چنانچہ انھوں نے لسانی، قواعدی، عروضی اور فنی قاعدوں اور ضابطوں کو بطور خاص اپنی شاعری میں برت کر دکھایا۔ یہی وجہ ہے کہ آج اردو دنیا اُن کا کلام سند کے طور پر پیش کرتی ہے۔

شاہ نصیر نے اپنے کلام کو عروضی، فنی اور لسانی صحت کا آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے رد زمرہ اور مخادرے کو لسانی اصولوں کی روشنی میں صحیح انداز سے برتنے پر زور دیا۔ عروضی نکات کا خیال رکھا اور فنی چابکدستی کو شاعری کا لازمہ قرار دیا۔ قدیم دبستان تنقید کی بنیاد عربی و فارسی شعریات پر ہے جس میں علم بدیع، بیان اور معانی کی خاص اہمیت ہے۔ زبان اور قواعد زبان کے ساتھ عروضی مسلمات کا احترام اور ان پر پوری طرح عمل درآمد بھی ضروری ہے۔ شاہ نصیر نے ان تمام باتوں کو اپنی شاعری میں ملحوظ رکھا۔ مثلاً :

سنبھل کو میں اُس زلف کے ہسر نہیں پاتا

شمشاد کو قامت کے برابر نہیں پاتا

بزدیر و حرم کوئی ترا گھر نہیں پاتا

میں حساد دل سے تجھے باہر نہیں پاتا

زندگی ہوتی نہیں، مرنے سے متذکر ہو چکا
 کیا امید اس کام کی، جو کام ابتر ہو چکا
 دیکھیے ہوگی صفائی کیوں کہ اسے آئینہ رو
 ترے ہاتھوں سے تو دل اپنا مکدر ہو چکا

ہم ہیں مریدِ سلسلہٴ عشقِ ناصحا
 دامن کشاں ہے خانہٴ زنجیر کی صدا
 محو خیال تھا کی ترے ہے زبان بند
 سر سبز کیا ہو، طوطی تصویر کی صدا

ان اشعار میں اگرچہ فنکارانہ جمال آفرینی پر خاص توجہ ہے۔ لیکن یہ معنویت کے حسن سے بھی حنائی نہیں ہیں۔ جن میں شمشاد و قاسم، دیر و حرم، آئینہ و دل، عشق و زنجیر اور خط و تصویر کے استعاروں میں شاہ نصیر نے ایک طرف تہذیبِ عاشقی کو عجم کیا ہے۔ اور دوسری طرف اُس دور کی تہذیبی اور اخلاقی اقدار اور سماجی معنویت کو اجاگر کیا ہے۔ شاہ نصیر کی شاعری کو، اگر اُن کے اپنے دور کے سیاق و سباق میں رکھ کر پڑھا جائے تو ایک نئے جہانِ معنی کا انکشاف ہو سکتا ہے۔ اور ان کی خارجی مینا کاری یا جمال آفرینی کے جلو میں نئی تہذیبی معنویت کا نظارہ کیا جاسکتا ہے۔

(بشکر یہ آل انڈیا ریڈیو نیشنل چینل - نئی دہلی)

شاہ نصیر (۲)

شاہ نصیر دبستانِ دہلی کے اُن ممتاز بنیاد گزاروں میں شامل ہیں جنہوں نے ایک طرف اپنے فن کا راز دہیئے سے زبان کے معیار بندی کے میلان کو پروان چڑھایا اور دوسری طرف بہادر شاہ ظفر، شیخ ابراہیم ذوق، مومن خاں مومن اور نواب الہی بخش خاں معروف کی ذہنی اور فنی تربیت کر کے انھیں معیار بندی کے رجحان کا نمائندہ بنایا۔ شاہ نصیر کی قادر الکلامی، فنی مہارت اور استاذانہ کمال کا اندازہ اس واقعے سے لگایا جاسکتا ہے جو مولانا محمد حسین آزاد نے آپ حیات میں درج کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ذوق شاہ نصیر کے متاز شاگردوں میں شامل تھے۔ ایک بار ذوق نے شاہ نصیر کی خدمت میں ایک غزل برائے اصلاح پیش کی۔ شاہ نصیر نے اُس غزل کو پسند کیا اور ذوق سے اُسی غزل کو مستقبل قریب میں ہونے والے مشاعرے میں پڑھنے کے لیے کہا۔ ذوق نے جب اپنی غزل مشاعرے میں پڑھی تو مطلع میں عروض کے قاعدے کے تحت ایک رکن کی کمی کر دی۔ بقول محمد حسین آزاد:

”اتفاقاً مطلع کے سرے پر ہی ”سبب خفیت“ کی کمی تھی جب وہاں غزل پڑھی تو شاہ صاحب نے آواز دی کہ بھئی میاں ابراہیم واہ! مطلع تو خوب کہا۔ شیخ مرحوم فرماتے تھے کہ اس وقت مجھے کھٹکا ہوا اور ساتھ ہی لفظ بھی سوچھا۔ دوبارہ میں نے پڑھا:

جس ہاتھ میں غلامِ لعل کی ہے گر اس میں زہت سرکش ہو
پھر زلف بنے وہ دستِ موسیٰ جس میں اگلے آتش ہو

(آبِ حیات، ص ۴۹۱)

اس واقعے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاہ نصیر کو شاعری کے فن پر کامل عبور حاصل تھا اور وہ اسی نقطہ نظر سے اپنے شاگردوں کی تربیت بھی کیا کرتے تھے۔ شاہ نصیر نے جس دور میں آنکھ کھولی، اُس دور دور میں زبان اور شاعری کی معیار بندی کا رجحان تقریباً سوج کو پہنچ چکا تھا۔ شاعری کا کمال یہ نہیں تھا کہ وہ شاعری میں انفرادیت پیدا کرے۔ بلکہ کمال یہ تھا کہ شاعری کے استادوں اور باکمال شاعروں کے بنائے ہوئے فنی، لسانی اور عرضی قاعدوں کے احترام کے ساتھ اپنی قادر الکلامی کا اظہار کرے۔ شاہ نصیر اپنی جگہ خود معیار بندی کے رجحان کا ایک اہم ستون تھے۔ اس لیے انھوں نے زبان کی صحت، ردِ مزہ اور محاورے کی صداقت پر زور دیا۔ شاعری کے فنی اور عرضی تقاضوں کا احترام کیا۔ انھوں نے ایسی تمام فنی اور لسانی شکلوں کو چھوڑ دیا، جنہیں اُن سے پہلے کے استادوں نے عیب قرار دیا تھا اور معاصِب سخن کی فہرست میں شامل کر لیا تھا۔ انھوں نے اظہارِ بیان کے اُن تمام صنعتوں اور صورتوں کو قبول کر لیا تھا جو معیار بندی کے رجحان کو تقویت دیتی تھیں۔ اور جنہیں اساتذہ نے معاصِب سخن قرار دیا تھا۔ شاہ نصیر کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک طرف زبان، فن اور عروض کے میدان میں رد و قبول کے ایک خاص پیمانے سے کام لیا ہے جو معیار بندی کے رجحان کو تقویت دیتا تھا۔ اور دوسری طرف فنی چابکدستی اور قادر الکلامی کا مظاہرہ کرتے ہوئے، مشکل زمینوں میں اپنا کمال دکھایا ہے۔ مثلاً،

اشک انشاں، شرہ دیدہ حیراں کیا ہو
کو برستے نہیں دیکھا ہے معاصِب تصویر

قطرات اشک ٹھیرے نہ مڑگاں کے جھاڑ پر
محبتم کسو نے دیکھی ہے کانٹوں کی باڑ پر

فراقِ مہجبین میں کس کو یار و نیند آتی ہے
کہ ہے کالا پہاڑ اک یہ اندھیری رات چھاتی پر

جو اپنے رخ سے وہ خورشید رو اٹھائے نقاب
تو شورِ مشر ہو برپا زمیں کے پردے میں

اگر ان اشعار کے ساتھ وہ غزلیں بھی پڑھی جائیں جن کی ردیف سر پر طرہ ہار گئے ہیں اور کفن کی مکھی سخن کی مکھی وغیرہ ہیں تو شاہ نصیر کی فنی ریاضت اور قادر الکلامی کا پوری طرح اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اور جو اشعار پیش کیے گئے ہیں ان کے مطالعے سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاہ نصیر نے اپنی شاعری میں مناسب لفظی اور فنکارانہ جہالت فریسی کا خاص اہتمام کیا ہے۔

قدیم دور کے اساتذہ پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کی شاعری میں جذباتی کیفیت کا فقدان ہے۔ مگر تخیل شہر بے ہار کی طرح نظر آتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ انھوں نے شاعری کے خارجی وازیات کا اہتمام کرنے میں اُس کے داخلی پہلو کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اس میں کسی حد تک صداقت ہے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر شاعر کو اُس کے دور کے مجموعی آہنگ ہی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ شاہ نصیر کے دور میں شاعری کا کمال ہی یہ تھا کہ اُس میں پوری طرح فن کارانہ رچاؤ ہو۔ لیکن قادر الکلامی کے گہرے اثرات کے باوجود شاہ نصیر کی شاعری میں ایسے استعارے کی کمی نہیں، جن میں تخیل کی بلند پروازی کے ساتھ جذبے کی پاک بھی ملتی ہے۔ اور فن کارانہ جہالت کے ساتھ سادگی اور سلاست بھی پائی جاتی ہے۔ مثلاً:

کیا ہوا خواب میں گرشب کو ہم آغوش ہوں میں
صبح تو دل سے ترے خواب فراموش ہوں میں
کہہ دو یہ اُس ستم ایجاد سے پیغام مرا
توجہ پیشہ اگر ہے تو دنائش ہوں میں

نہ ذکر آشنا، نہ قصہ بیگانہ رکھتے ہیں
حدیث یار رکھتے ہیں، یہی افسانہ رکھتے ہیں
ٹھکانا کچھ نہ پوچھو ہم سے تم حسانہ بدوشوں کا
جہاں جوں بوئے گل ٹھیرے وہیں کا شاد رکھتے ہیں

قدم نہ رکھ مری چشم پر آب کے گھر میں
بھرا ہے نوح کا طوفان جناب کے گھر میں

ہمارے دل میں کہاں آئے ہیں اے ساقی
پُچھنے ہوئے ہیں یہ شیشے شراب کے گھر میں

زمہ لگا اے کیا ہے نگار آئینہ
ہے سادہ لوح تو پتھر پہ مار آئینہ
نصیر صاف یہ کھلتا نہیں خدا جانے
رکھے ہے کس کی طرف سے غبار آئینہ

ان اشعار میں جو سادگی و پرکاری، برستگی و روانی اور سلاست ہے، وہ دامن دل کھینچتی ہے۔ ہر شاعر کے تخلیقی عمل کو شاعر کی شخصیت، ذریعہ اظہار کے قاعدے اور اس کے عہد کا مجموعی ہنگ متاثر کرتا ہے۔ شاہ نصیر کی شاعری بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ اس لیے شاہ نصیر اور ان جیسے شاعروں پر از سر نو تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ تاکہ ان کے شعروں کے مخفی گوشے سامنے آجائیں۔ اور قدیم استادوں کی شاعری کا نیا منظر نامہ بھی مرتب ہو جائے۔ (بشکر، آل انڈیا ریڈیو۔ دہلی)

یہ تقریر آل انڈیا ریڈیو نیشنل چینل (نئی دہلی) سے
۵ نومبر ۱۹۷۰ء کو ریکارڈ کرائی۔ جو چند دن بعد نشر ہوئی۔

مرزا غالبؔ

مری ہستی فضاؔ حیرت آبادِ تمنا ہے

جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عفا ہے

غالب کے اس شعر پر غور کرتے ہوئے یہ نکتہ ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس شعر میں غالب کا ذہن مادیت سے ماورائیت یا تجریدیت کی طرف مائل پرواز ہے جس کی وجہ سے اس شعر کو تخیل کی سطح پر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ شعر کی بنیاد تو "مری ہستی" کے مادی وجود پر ہے لیکن اس کو "فضاؔ حیرت آبادِ تمنا" کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں نالہ کو جو درد بھری پکار ہے عالم (دنیا یا کیفیت) کا عفا قرار دیا ہے۔ گویا فضاؔ حیرت آبادِ تمنا سے نالہ کے عفا ہونے تک کا ذہنی سفر خالص ماورائی یا تجریدی ہے، جو "مری ہستی" مری ذات، "مری شخصیت" یا میرے وجود کی ماورائی تشریح ہے۔ غالب کا خیال ہے کہ اس کی ذات ایک ایسا جامِ جہانِ نما ہے جو تمناؤں سے پیدا ہونے والی حیرتوں کی فضا سے معمور ہے۔ تمنا غالب کا ایک بہت محبوب لفظ ہے جس کو غالب نے وسیع معانی میں برتا ہے مثلاً :

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب

ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پایا

یا

و اماںدگیِ شوق ترا خٹے ہے پتا ہیں

ویرِ جسم آئینہٴ تکرارِ تمنا

اس لیے غالب کے یہاں لفظ تمنا ذوق و شوق، آرزو اور جستجو، تلاش و طلب اور درد و داغ اور اسی طرح کی بہت سی کیفیتوں پر محیط ہے۔ شعر زیر بحث میں تمنا ایک تخلیقی لفظ ہے اور بہت سی کیفیات کا حامل ہے۔ غالب کی ذات ذوق و شوق، تلاش و طلب اور درد و داغ کی حیرتوں کی فضا سے عبارت ہے اور ان حیرتوں کی فضا میں جو نالہ یا درد بھری پکار اس کی لبوں پر رقص کرتی ہے وہ عنقا کی کیفیتوں کی حامل ہے۔ نالہ بھی غالب کا پسندیدہ لفظ ہے مثلاً :

ذکرِ تاکاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمد
کہ ہوگا باعثِ افزائش سوز و رول وہ بھی

یا

قری کفِ خاکستر و بلبلِ نفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

نالہ اور دبھری پکار، غالب کی شاعری میں نفسیاتی کیفیتوں کا عکاس ہے جس سے اس کی شخصیت کی داخل شکست و ریخت کا احساس ہوتا ہے۔ خارجی طور پر خود اس کا عہد بھی بحرانی عہد تھا۔ اس لیے تمنا کی حیرتوں کی فضا میں اس دخلی کرب و کیف کا اظہار "نالہ" کے لفظ سے بخوبی ہوتا ہے۔ البتہ اس شعر میں "عنقا" کا لفظ یہی معلوم ہوتا ہے۔ عنقا کے لغوی معنی لمبی گردن والے 'سی مرغ'، ناپید یا معدوم در عجیب و غریب کے ہیں۔ مثلاً معدوم کے معنی میں خواجہ میر درد کا شعر ہے :

عنقا کی طرح میں کیا بتاؤں
بسز نام مرا نشان نہیں ہے

لیکن غالب نے زیر بحث شعر میں لفظ عنقا معدوم کے معنی میں نہیں برتا۔ بلکہ معنی بعید یعنی عجیب و غریب کے معنی میں برتا ہے۔ اب اس شعر کا مفہوم اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ میرا وجود ذوق و شوق، جذب و طلب اور درد و داغ کی حیرتوں کی فضا میں چکا ہے اور اس کیفیت میں غالب نے یہاں عالم کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی دنیا اور کیفیت کے ہیں یہاں معنی بعید (کیفیت) مراد ہے، میرے لبوں پر جو درد بھری پکار رقص کر رہی ہے وہ عجیب و غریب کیفیات کی حامل ہے چونکہ دوسرا مصرع مثبت ہے اور غالب خود دے کر کہتا ہے کہ لوگ جسے نالہ کہتے ہیں وہ اس عالم کا عنقا ہے اس لیے یہاں نالہ کی نفی نہیں بلکہ اثبات پر زور ہے۔ اور یہ اثباتی رنگ عنقا کے معنی بعید سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک عام مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میری زندگی وجود یا شخصیت جو تمنا (ذوق و شوق اور درد و داغ)

کی حیرتوں کی فضا سے معمور ہے۔ اس عالم میں کہ میں سراپا حیرت ہوں۔ احساس اور شعور و جسدان اور تعقل سے اور اہوں۔ اس لیے میرے لبوں پر نالہ (درد بھری پکار) کا آنا محض عناقہ مسدوم ہے یعنی میں اس عالم میں نالہ کو ہی نہیں سن سکتا۔ یہ مفہوم بھی مراد ہو سکتا ہے۔ مگر اس کا پہلا مفہوم زیادہ قریں شعر ہے اور غالب کے مزاج اور اس کی شاعری کے انداز سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔

یہ شعر بحر ہزج مثنیٰ سالم میں ہے جس کے ارکان یہ ہیں :

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (دو بار) یہ بہت مترنم بحر ہے۔ اور یہ مثنیٰ درمستق دو ذوں صورتوں میں مستعمل ہے۔ اگرچہ عربی فارسی اور اردو کی کسی کتاب میں اس کی تمام مزاحف صورتوں کا اندراج نہیں ملتا اگر عروض کے اصولوں کی روشنی میں اس کی مزاحف شکلیں (اوزان) وضع کی جائیں تو کئی سوئے اوزان حاصل ہو سکتے ہیں۔ ال میں سے بعض اردو میں رائج ہیں۔ خود غالب نے اس بحر کی کئی مزاحف اوزان میں غزلیں لکھی ہیں۔ مثلاً غالب کا یہ شعر

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

جو بحر ہزج مثنیٰ اشتر مکفوف، مقبوض مثنیٰ سالم میں ہے۔ اور اس کا وزن فاعلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے۔ اس طرح سب ذیل اوزان اردو میں بہت مقبول ہیں۔

۱۔ بحر ہزج مثنیٰ مقبوض جمیع الاجزا اوزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۲۔ بحر ہزج مثنیٰ اعراب مکفوف مکفوف مخدوف مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن

اس عروضی تجزیے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بحر ہزج اور اس کے بعض مزاحف اوزان بہت مترنم ہیں غالب نے اپنے تخلیقی عمل کے دوران افکار یا تخلیقی تجربے کے لیے جو عروضی آہنگ اختیار کیا وہ بہت سنجیدہ خرام ہے۔ اور وارفتگی کی کیفیت کا حامل ہے۔ اس لیے اس بحر کی موسیقیت کے ذریعے نادر اور نایاب تجربات یا سنجیدہ افکار کا روح پرور موسیقیت کے ساتھ قاری کے ذہن پر مشک کی طرح انکشاف کیا جاسکتا ہے۔ یہ بحر رومانی اور جذباتی و نور کے اظہار کے لیے بھی اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سنجیدہ افکار اور نادر تجربات کے اظہار کے لیے ہے۔

آخر میں یہ بھی کہنا ہے کہ جذباتی یا تخلیقی لمحوں کی آنچ پہلے مصرع پر مکمل ہو گئی ہے۔ یہ بلا مصرع خاص جمالیاتی جذباتی اور تخلیقی نوعیت کا ہے جس میں غالب کا وجدان اس کے شعور پر اور احساس اس کے تعقل پر عادی ہے۔ یہ مصرع خالص آرٹ ہے۔ اور حسن و فن کی تمام خصوصیات کا حامل ہے۔ لیکن دوسرے مصرع

پر تخلیقی لمحوں کی گرفت کمزور ہو گئی ہے۔ دوسرا مصرع غالب کی قادر الکلامی کی دین ہے۔ جو دل سے زیادہ ذہن کی تخلیق ہے۔ اس لیے اس میں وہ تخلیقی کیفیت نہیں جو پہلے مصرع میں ہے۔ غالب کے اکثر اشعار میں یہی دو نکتہ کیفیت ملتی ہے مثلاً

ثابت ہوا ہے گردن مینا پر خونِ خسل
لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر

اس شعر میں جذباتی اور جمالیاتی کیفیت دوسرے مصرع یعنی "لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر" پر مکمل ہو گئی۔ اب غالب نے اس کو شعر بنانے کے لیے ذہنی ایچ سے کام لے کر نیم فنکارانہ مصرع لگایا۔ یعنی "ثابت ہوا ہے گردن مینا پر خونِ خسل" دونوں مصرعوں کی لسانی ساخت اور ان کی جمالیاتی فضا میں جو فرق ہے وہ اہل نظر سے پوشیدہ نہیں۔ غالب کے اکثر اشعار میں یہی دو رنگی یا دو نکتہ یا دل و دماغ کی آویزش ملتی ہے۔ زیر بحث شعر میں بھی پہلا مصرع خالص جمالیاتی اور تخلیقی ہے۔ دوسرا مصرع فانی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔ اور صناعتی کا منظر ہے۔

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ

۱۔ غالب کا تخلیقی سفر (شعر زیر بحث کی روشنی میں) مادیت سے ماورائیت یا تجریدیت کی طرف مائل ہے۔
۲۔ شعر زیر بحث میں مری ہستی اصل حقیقت کا درجہ رکھتی ہے اور فضاۓ حیرت آباد تمنا سے لے کر نالے کے غما ہونے تک اس کی تشریح و توضیح ہے۔

۳۔ غالب نے عالم اور غما دونوں لفظوں کے معانی قریب سے زیادہ معانی بعید مراد لیے ہیں۔ اور ان کے یہاں ان الفاظ کے ساتھ ساتھ تمنا اور نالے کے الفاظ بھی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں جو ان کے نکتہ و فن کو سمجھنے اور اس کی نفسیات کو پرکھنے میں مدد دیتے ہیں۔

۴۔ غالب نے جو بحر (بحر ہزج مخمّن سالم) استعمال کی ہے۔ وہ بہت مترنم ہے اور نادر تجربات نیز سنجیدہ افکار کو اپنی غنائیت میں تحلیل کر کے قاری کے ذہن پر اس کا انکشاف مشک نامہ کی طرح کرتی ہے۔
۵۔ غالب کے تخلیقی عمل کا کمال پہلے مصرع پر مکمل ہے۔ یہ مصرع فنکارانہ خیال کا آئینہ دار ہے۔ دوسرا مصرع ذہنی کاوش کا نتیجہ ہے جو محض صناعتی ہے۔ (بشکریہ: آل انڈیا ریڈیو)

(یہ تقریر نیشنل چینل نیو دہلی سے نشر ہوئی)

احسن مارہروی

احسن مارہروی، آسمانِ ادب کے ایک ایسے درخشاں ستارے کا نام ہے جس کی روشنی سے شاعری اور شردوؤں دائروں میں اُجالا ہے۔ انھوں نے شاعری کے میدان میں جُمْلہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ لیکن ان کے تخلیقی مزاج کو غزل خاص طور پر راسِ آئی۔ اس سلسلے میں ”جلوہ احسن“ اور ”احسن الکلام“ کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ احسن مارہروی نے نثر کے میدان میں خاص طور پر اپنے جوہر طبع دکھائے ہیں۔ اور علمی تنقید و تحقیق کے ساتھ صحافت، عروضِ دانی اور فنِ لغت نویسی کا حق ادا کیا ہے۔ انھوں نے علمی و ادبی، فنی و لسانی اور دیگر موضوعات پر بسوط مقالے بھی قلم بند کیے ہیں۔ تحقیق و تدوین کے میدان میں ”کلیاتِ ولی“، ”جمع البرکات“، ”یادگارِ داغ“، ”منتخبِ داغ“ اور ”انشائے داغ“ یادگار کتابیں ہیں۔ لغت نویسی کا تذکرہ احسن مارہروی کی فصیح اللغات کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ جس میں دغ دہوی کے اشعار بطور سند شامل ہیں۔ غنِ سوانح نگاری کے دائرے میں دغ دہوی کی سوانحِ حیات ”جلوہ داغ“ اور تاریخِ ادب کے سلسلے میں احسن مارہروی کی اولین تاریخِ نثر اور یاغورہ منشورات قبلِ قدر کارنامے ہیں۔ ماہنامہ ”ریاضِ سخن“ مارہرہ اور ماہنامہ ”فصح الملک لاہور“ اور مارہرہ ایڈٹ کر کے، احسن مارہروی نے ادبی صحافت کا حق ادا کیا ہے۔ ان کی نصابی کتابوں میں ”احسن الارب“ اور ”احسن الانتخاب“ قابلِ قدر کتابیں ہیں۔ غرض احسن مارہروی نے اردو زبان و ادب کی بے لوث اور اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کارناموں کے علاوہ میں نے مولانا احسن مارہروی کے مکاتیب کے دو مجموعے مکاتیبِ احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد اوں) اور مکاتیبِ احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم)، شائع کیے ہیں۔ جو احسن مارہروی کے عہد اور شخصیت کا آئینہ تو ہیں ہی

۱۳۴۴
ان کی فتنی، لسانی، عرصتی اور علمی معلومات کا خزانہ بھی ہیں۔
تتبعہ

احسن مارہروی کے مورث اعلیٰ حضرت شاہ برکت اللہ عرف صاحب البرکات بل گرام سے ترک سکونت کر کے مارہرے آئے۔ انھوں نے اورنگ زیب کے عہد میں رتدوہدایت کا اہم دینی اور روحانی کا زمانہ انجام دیا۔ مولانا احسن مارہروی کے خاندان کی دو شاخیں ہیں۔ حساندان کی ایک شاخ سرکار کلل اور دوسری سرکار خرد کہلاتی ہے۔ احسن کا تعلق سرکار خرد سے ہے۔ احسن کے والد کا اہم گرامی سید مجتبیٰ حسن اور سنہ ولادت ۱۸۷۹ء ہے۔ احسن مارہروی کا اہل نام علی احسن اور عرفیت شاہ میاں ہے۔ ابتدائی تعلیم گھر کے علاوہ درگاہ برکاتیہ کے مکتب میں ہوئی۔ ۹۰ سال کی عمر میں کلام پاک حفظ کرنا شروع کیا۔ احسن کے والد شاہ مجتبیٰ حسن نے قطعہ تاریخ لکھا جس کا آخری شعر یہ ہے:

بہر تاریخ اسے حسن فی الغور
گفت ہفت کلام رب آغاز

۱۳۰۲ھ

دوسرے مصرعے سے ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ احسن مارہروی نے ۱۳۰۲ھ میں اپنے والدین کے ساتھ سفر حج کی سعادت حاصل کی۔ وہیں علم قرأت سیکھا اور بیت المقدس میں تراویح کے موقع پر محراب سنانے کی سعادت حاصل کی۔ قیام عرب کے دوران والدہ کرمہ راہی ملک بھا بگئیں۔ ۱۸۹۳ء میں عرب سے واپسی پر ان کے والد ماجد بمبئی میں خدا کو پیارے ہو گئے۔ اس طرح احسن کے سر سے والدین کا سایہ اٹھ گیا اور وہ زندگی کے صحرا میں یک دہن رہ گئے۔ احسن مارہروی کو تقسیم ازل نے فنکارانہ جوہر دیا تھا۔ انھوں نے ”جلوہ احسن“ میں تحریر فرمایا ہے کہ وہ ۱۸۹۴ء میں داغ کے تلامذہ میں شامل ہوئے۔ ۱۸۹۷ء میں احسن مارہروی کو استاد داغ کی زیارت اور فیض صحبت کا اشتیاق، حیدرآباد دکن لے گیا۔ جہاں داغ مقیم تھے۔ تقریباً ۱۹۰۵ء میں انھوں نے لاہور کا رخ کیا۔ وہاں ”نغم خانہ جاوید“ کی تدوین میں لالہ سری رام کا ہاتھ بٹایا اور لاہور کے قیام کے دوران ہی رسالہ ”فیض الملک“ جاری کیا۔ مولانا احسن مارہروی ۱۹۲۲ء میں عسلی گڑھ آئے۔ ابتدا میں ان کا تقرر مسلم یونیورسٹی کے انٹر کالج میں ہوا۔ بعد ازاں مولانا احسن مارہروی کا تعلق مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے ہو گیا۔ آخر کار آسان ادب کا یہ ستارہ ۳۰ اگست ۱۹۴۰ء کو پٹنہ میں عروب ہو گیا۔ اِنَّا لِلّٰہِ اِنَّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْنَ۔ احسن مارہروی کی تدفین مارہرہ میں عل میں آئی۔ شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں، خارجی اور داخلی۔ احسن کی شخصیت کے دونوں پہلو اہم اور دلکش ہیں۔ خارجی یا ظاہری پہلو میں انسان کا قد و قامت، چہرہ مہرہ اور رفتار و کردار وغیرہ شامل

ہے۔ احسن کی ظاہری شخصیت بھی دلآویز تھی۔ پروفیسر مختار الدین احمد رزوی نے انھیں درگاہ حضرت شاہ ارزاں پٹنہ میں دیکھا تھا۔ چنانچہ انھوں نے احسن کی ظاہری شخصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

”درگاہ پہنچا تو دیکھا کہ سجادہ نشین صاحب کے کمرے میں سفید براق چاندنی بھی ہوئی ہے۔ پاس ہی ایک قالین پر ایک گاؤ تیکر لگا ہوا ہے۔ پلنگ پر ایک خوبصورت اور وجیہ شخصیت فروکش ہے۔ یہ صاحب گورے چٹے تھے بھر بھر جسم تھا۔ خوبصورت داڑھی رکھے ہوئے تھے۔ اور بے داغ لباس پر ترکی ٹوپی انھیں بہت زیب دے رہی تھی۔ ان کا مقطع ہے:

احسن مرحوم سے ہم بھی ملے تھے ایک دن
آدمی خوش وضع خوش اوقات خوش پوشاک تھا

یہ حضرت احسن مارہروی تھے۔“

اسی خوش وضع خوش اوقات اور خوش پوشاک انسان کے بارے میں صغیر احسنی لکھتے ہیں:

”شرخ و سفید رنگ، شرعی داڑھی، متوسط قد، بھابی بھر کم جسم، بٹسرے سے شان امارت و وجاہت اس قدر نمایاں کہ بڑے سے بڑا آدمی دیکھ کر مرعوب ہو جاتا اور مولانا کی پذیرائی میں پیچھے بچھ جاتا۔“

احسن مارہروی کی خارجی شخصیت کے ساتھ ان کی داخلی شخصیت بھی تہذیب ذات کا آئینہ تھی۔ جس کو ان کے نورانی اور روحانی معمولات نے اور زیادہ دلکش اور معنی خیز بنادیا تھا۔ احسن مارہروی کا معمول تھا کہ وہ بعد نماز فجر تلاوت کلام پاک کرتے۔ اُس کے بعد چائے نوش فرماتے۔ چائے کا سرور کم نہ ہونے پاتا کہ خطوط لے کر بیٹھ جاتے۔ اُن کے جوابات لکھتے اور شاگردوں کے کلام پر اصلاح کرتے۔ اس کے بعد دوسرے کاموں کی طرٹ توجہ فرماتے۔

احسن مارہروی قادر الکلام تھے۔ زبان میں لمبی سبک گنت تھی اور کلام تحت اللفظ پڑھا کرتے تھے۔ اس لیے مشاعروں میں کبھی کبھی بے لطفی پیدا ہو جاتی تھی۔ احسن مارہروی نے ہارڈنگ لاہوری کے مشاعرے میں گلے کی کرامت کے خلاف شاعرانہ احتجاج کرتے ہوئے یہ رباعی پڑھی۔

سازندوں کے انداز کہاں سے لاؤں بجتی ہوئی آواز کہاں سے لاؤں
منسرمائیں معات نوجوانان سخن بوڑھا ہوں نیا ساز کہاں سے لاؤں

رباعی پڑھنی تھی کہ مشاعرے میں کہرام برپا ہو گیا۔ یہ بات خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ احسن مارہروی اپنے دور کے ایک قادر الکلام اور خوش فکر شاعر تھے، پر دھیسر رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے:

”مولانا احسن مارہروی، جیسا قادر الکلام اور زود گو شاعر میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔
 شعر کہنا اُن کے نزدیک اتنا ہی آسان تھا جتنا شعر لکھنا، ہر طرح کے طلبہ اور
 رُفقاء کا سہے گفتگو جاری ہے علمی بحثوں میں بھی حصہ لے رہے ہیں۔ ہنس
 مذاق میں بھی شریک ہیں۔ اور مثنوی (شاکر عثمانی) بھی لکھی جا رہی ہے۔“

احسن مارہروی ایک باشرع صوفی تھے۔ ان کی طبیعت میں جو کسر نفسی، بے ربائی، سادگی اور اخلاص کی روشنی ہے وہ ان کے خاندانی ماحول اور درگاہ برکاتیہ کی دین ہے۔ احسن مارہروی ایک مذہبی انسان تھے۔ لیکن مذہبی شدت پسندی اور تعصب سے دور تھے۔ احسن جب مارہرہ میں ہوتے تو درگاہ کی مسجد میں رمضان المبارک کی ترویج میں کلام پاک سُنا تے، بعد نماز فجر تلاوت کرتے پابندی سے روزے رکھتے۔ رمضان کے پینے اور محرم کے عشرے میں علمی و ادبی کام کو موقوف کر کے صرف عبادت و ریاضت میں لگے رہتے۔ احسن مارہروی ایک خدا پرست انسان دوست مرنجان مریخ شخصیت کا نام ہے۔ ایک بار نیاز فتح پوری سے کسی مسئلے پر اختلاف ہو گیا۔ نیاز فتح پوری نے سخت رویہ اختیار کیا۔ مولانا احسن مارہروی طرح دے گئے، اس قضیے کے بعد نیاز فتح پوری احسن مارہروی سے اپنی ملاقات کا حال اس طرح بیان کرتے ہیں:

”میں خود احسن صاحب کی قیام گاہ پر گیا، اُن سے ملا۔ لیکن کچھ نہ پوچھیں کہ یہ
 ملا کیسا تھا۔ صرف چند منٹ کی ملاقات۔ لیکن میرے تاثر کا یہ عالم تھا کہ کیا
 کہوں، سوچتا تھا اور عرق عرق ہوا جاتا تھا کہ میں نے کیوں اس فرشتے کا دل
 دکھایا، میرا کاشعہ ہے۔“

بُت کہہ پھوڑ میر کعبہ چلا کیا کرے جو خدا خراب کرے

مادر کیجیے کہ اس وقت مجھ پر احسن صاحب کے احلاق کا اثر کچھ ایسا ہی ہوا تھا۔
 گرچہ انخواستہ اُن سے ملاقات کا سلسلہ جاری رہتا تو عجب نہیں کہ میں بھی اُن
 جیسا مسلمان ہو جاتا۔ یہ تھے وہ احسن مارہروی کہ حب تک میں نے اُن کو دیکھا
 نہ تھا وہ معمولی انسان تھے۔ اور جب میں اُن سے ملا تو وہ فرشتہ نکلتے۔“

واقعہ یہ ہے کہ اچھا انسان سی ایک اچھا فنکار ہو سکتا ہے۔ احسن مارہروی ایک اچھے فنکار ہی نہیں ایک اچھے انسان بھی تھے۔

احسن مارہروی ایک فنکار عالم یا عالم فنکار تھے۔ انھیں زبان و بیان اور عروض و بلاغت پر عبور تھا۔ انھیں اپنی روایات، رجحانات اور ادبی تحریکات کا ادراک تھا۔ ان کے ذہن کے درپے تازہ ہوا کے ہر اس جھونکے کے لیے کھلے تھے، جو علم کی خوشبو سے لدا ہو، اس لیے انھوں نے ایک طرٹ اپنے ادبی سراے کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور دوسری طرف جدت اور نئے انداز فکر و فن کا خیر مقدم کیا۔ احسن مارہروی کا ادبی نظریہ متوازن اور معتدل ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون "ہندستانی شاعرے" میں تحریر کیا ہے۔

"شاعری محض نظم یا قافیہ و وزن کا نام نہیں ہے۔ بلکہ بغیر قافیہ و وزن
نثر میں بھی شاعری ہوتی ہے۔"

اس تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ احسن مارہروی کا انداز فکر روایتی نہیں تھا۔ بلکہ اس میں نئے انداز حیات اور نئے اسلوب فن کو جذب کرنے کی صلاحیت تھی۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ احسن مارہروی کی شخصیت ایک ہشت پہلو تھی جس کا ہر زاویہ دلآویز تھا۔ انھوں نے اردو زبان و ادب، عروضیات و شعریات، تاریخ و تحقیق، لغت و قواعد غرض ہر میدان میں ہمیشہ بہا خدمات انجام دیں، میر نے کیا خوب کہا ہے:

پیدا کہاں ہیں ایسے پر آگندہ طہم لوگ
افسوس تم کو میرے صحبت نہیں رہی
(بشکر ہل انڈیا ریڈیو)

ایہ تقریر ۲۷ فروری ۱۹۹۱ء کو نیشنل چینل ٹی وی دہلی سے نشر ہوئی۔

سنگِ جاں

ابھی شاعری ظاہر اور باطن، داخلیت اور خارجیت نیز وجدان اور شعور کے تضاد اور تضادم سے جنم لیتی ہے۔ زاہد زیدی نے اپنی شاعری میں اپنے باطن اور اس کے جمالیاتی ردِ عمل کا اظہار کیا ہے۔ یہ ردِ عمل تاجرِ دورنگ کی طرح دو جہتوں دو پہلوؤں اور دو تہوں پر مشتمل ہے، جو ایک دوسرے میں پیوست بھی ہیں اور ایک دوسرے سے الگ بھی۔ زاہد زیدی کی تخلیقی قوت ایک طرف وجدان سے استفادہ کرتی ہے، داخلیت سے کسبِ نور کرتی ہے، وارداتِ ذہنی اور کیفیاتِ باطنی سے فروغ پاتی ہے۔ نیز وجود کے تجربے کی وساطت سے زندگی اور زمانے کے مظاہر اور مناظر کے اثرات قبول کرتی ہے۔ اس صورتِ حال کو وہ زبان کی تخلیقی شکلوں میں مجسم کرتی ہیں، پس کردوں میں سرچتی ہیں اور استعاروں میں باتیں کرتی ہیں۔ کبھی کبھی علامتی اور رمزیہ اندازِ بیان اختیار کرتی ہیں۔ جہاں زاہد زیدی کی شاعری پر جذبات و کیفیات کی دھند چھائی ہوئی ہے، یہاں ان کے تخلیقی تجربوں کے چہروں پر جمالیاتی اسلوب کی ہلکی سی نقاب پڑی ہوئی ہے یا جہاں ان کی شاعری میں دھندلکے کا سا سماں ہے، وہاں ان کا داخلی وجدانی اور لاشعوری ردِ عمل تخلیقی زبان کے نیم مخدب مگر بشمنی لباس میں ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً

گزر چکی وہ شام
جس میں چند ساعتوں کے واسطے
ہمک اٹھے تھے زخم

جام، انجیئیں میں نیچوں کی طرح
اُدا سوں کی دُھند بچٹ گئی تھی

گفتگو کی دھوپ میں
پگھل کے کرب ذات
ڈھل گیا تھا
فکر کائنات میں
(یہ کیا ترانہ نظام ہے)

تھکی ہاری ہوائیں گھاس کے بستر پہ سوئی ہیں
سراسیمہ فضا میں سرنگول ہیں
سُرمئی چادر سے چہروں کو چھپائے ہیں
سمندر کی سیٹی، سُست رو لہریں
کناروں سے گریزاں ہیں.....
نوائیں خار و خِص کے ڈھیر میں الجھی ہوئی
موجود و گریاں ہیں
(خدا خاموش ہے)

زاہد زیدی کی نظموں کے ان اقتباسات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے ان میں یا تو اپنے
باطن کے عکس کی جمالیاتی تصویریں بنائی ہیں یا شعری زبان میں اپنی نادر اور نایاب کیفیات کا اظہار کیا
ہے۔ جام انجیئیں میں زخموں کا پھولوں کی طرح مہکتا، گفتگو کی دھوپ میں اُدا سوں کی دُھند کا چھٹکتا
اور کرب ذات کا فکرات میں تجلیل ہونا محض آرائشی زبان نہیں ہے بلکہ ان پیکروں نے شاعر کے ذہنی و
وجدانی کیفیات کی خارجی نقش گری کی ہے۔ اسی طرح تھکی ہاری ہواؤں کا گھاس کے بستر پر لیٹنا، سراسیمہ
نفاؤں کا سڑنگوں ہو کر سُرمئی چادروں سے چہروں کو چھپانا اور نواؤں کا خار و خِص کے ڈھیر میں الجھنا، پیکر
تراشی کا خاص جمالیاتی عمل ہے۔ یہ وہ نوتیز استعارے اور مدد بھرے پیکر ہیں جو مشک ناز کی طرح ذہن

پرست کے ساتھ شاعر کے جمالیاتی تجربوں کا انکشاف کرتے ہیں۔ یہ شعور سے زیادہ لاشعور کو دماغ سے زیادہ دماغ کو عقل سے زیادہ وجدان کو متاثر کرتے ہیں۔

زادہ زیدی کی تخلیقی قوت کا دوسرا سرا شعور سے وابستہ ہے۔ یہاں جذبات سے زیادہ ذہانت کی حکمرانی ہے۔ وجدان پر شعور کو، تاثر پر عقل کو اور داخلیت پر خارجیت کو فوقیت حاصل ہے۔ اسی سے اس نوع کی نفلوں میں خود کلامی سے زیادہ خطابت، رمزیت سے زیادہ وضاحت اور پیکر تراشی سے زیادہ برہنہ گفتاری نظر آتی ہے۔ زادہ زیدی کے سامنے زندگی، اپنی کشتیوں اور لٹا قتلوں کا جو پورا ورستم رانیوں نیز تقدیس اور آلودگی کے ساتھ بے نقاب ہے۔ زندگی اور زمانے کے افق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں ستارے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے جل بجھ رہے ہیں۔ جس سے آنکھیں ہی نہیں بصارت بھی مجروح ہو رہی ہے۔ عرفان اور آگہی کے افق پر رنگ برنگی، دلوازا اور دلدوز نیز بے معنی اور بامعنی آوازیں کی گھسان جنگ ہے، جس سے ذہانت متاثر ہو رہی ہے اور سماعت ماند پوتی جا رہی ہے۔ اقتصادیات کے افق پر زرافعی کا پرہ ہے۔ جس کی پھنکار سے ہزاروں چراغ بجھنے پر مجبور ہیں۔ افلاس و غربت کے بڑھتے ہوئے سایے امن اور خوشی کی خواہوں کو جھٹلا رہے ہیں۔ زبان تہذیب، مذہب اور یہاں تک کہ علاقائی عصیت نے عالم گیر انسانیت اور قومی وقار و اتھا کو جوا کر خاکستر کر دیا ہے۔ بڑھتی ہوئی آبادی کے ساتھ جہل کے سایے بھی بڑھ رہے ہیں اور علم کی روشنی کے دائرے سمٹ رہے ہیں۔ ذہنی سطح پر اس سے زیادہ عذاب نازل ہے۔ ایک فلسفہ دوسرے کی تردید کرتا ہے اور انسان کو تشکیک اور ذہنی بے چینی میں مبتلا کر جاتا ہے۔ مذہب نے انسان کو اخلاقی و روحانی پیکر قرار دیا تھا۔ مگر کس نے انسان کو خالص مادی اور اقتصادی انسان بنا کر رکھ دیا۔ اس نے انسانوں کے جسم سے روح کو جد کر دیا۔ اسی طرح مذہب اور روحانیت نے سیکس کو مقدس اور باضابطہ بنایا تھا۔ مگر فرائڈ نے ماں بیٹے اور باپ بیٹی کے پاکیزہ رشتوں کو یکس کی قربان گاہ پر چڑھا دیا۔ شاستروں نے کل مخلوق کو برہم کا خاندان قرار دیا تھا، اور قرآن حکیم نے یہ بانگ دہل اعلان کیا تھا کہ "اے لوگو! ہم نے دنیا کے تمام انسانوں کو ایک مرد اور ایک عورت سے پیدا کیا ہے۔ اس طرز فکر اور اسلوب حیات نے انسان کو عالم گیر بھائی چارے کی طور سے باندھا تھا۔ مگر ڈارون نے یہ اعلان کر کے کہ آدمی آدمی کا بچہ نہیں بلکہ بندر کا بچہ ہے۔ انسان کے سر سے اشرف المخلوق ہونے کا تاج اتار لیا اور اس کو خالص زندہ صفت بنا دیا۔

میں نے علوم و فنون کا منکر یا مخالف نہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ آج کل ہمارا ذہن میدان جنگ

کی طرح آگ کے شعلوں میں جھلس رہا ہے۔ سانس اور ٹکنا لوجی کے مضر اور منفی اثرات اس آگ پر تیل چھڑک رہے ہیں اس لیے انسان سے انسان کا رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ اقدار یا مال ہو رہی ہیں۔ ذہنی اور ہڈ باقی توازن خراب ہو رہا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ ایک محشر بن چکا ہے۔ اس جنگ زرگری اور فساد جسم و جاں میں وہ شخص سب سے زیادہ پریشان ہے، جو حساس اور باشعور ہے۔ یا با اصول ہے۔ زاہد زیدی نے زندگی کے خارجی منظر نامے پر اچھٹی ہوئی نگاہ نہیں ڈال، بلکہ مشرق اور مغرب میں زندگی کے ٹوٹنے اور بکھرنے نیز فرد کے اپنی ہی آگ میں جلنے اور بجھنے کو محسوس کیا ہے۔ اس لیے ان کی زیادہ تر نظمیں ایسی ہی صورت حال کی عکاسی کرتی ہیں۔

میں قطرہ قطرہ ٹپکا رہی ہوں
میں ریگ بستی میں دھنس رہی ہوں
میں تیرہ منبر تلاطم میں پھنس رہی ہوں
میں سات صدیوں کے ساحلوں پر بیٹھ ہوئی ہوں
ابد ازل سے کٹی ہوئی ہوں
مے وجود و عدم کی منزل میں لاکھ صدیوں کے فاصلے میں
(میں کہاں ہوں)

یہ کیا ترا نظام ہے
کہ اس جہاں میں جو زمین و در و مند ہے
یہ نعت خیال و دوست نظر سے بہہ مند ہے
وہ الجھنوں سے چور
کشکش سے پایاں ہے

کہیں جوا کے دوش پر
تباہیوں کی داستاں
کہیں سمندر دروں کی گود میں
پیام مرگ لاتی آہود کشتیاں

نہیں ہیں بے امان زلزلوں کی زد میں
شہر ہائے فخر و طرب

نہیں سنگ دشت میں دے ہوئے

ہزاروں نیم جان بدن

ایہ کیا تر نظام ہے!

زاہد زیدی کی اکثر نظموں کا یہی مزاج ہے جس سے ان کے شور کا چہرہ بھابھا جاتا ہے۔ اگر ایک طرف شاعر کو فرد کے قطرہ قطرہ ٹپکنے اور تلاطم میں پھنس جانے کا ملال ہے تو دوسری طرف آبدوز کشتیوں سے اور ایٹمی بموں کے زلزلوں سے اجتماعی زندگی کے موضعی خطر میں پڑ جانے کا شدید احساس ہے۔ زاہد زیدی کی شاعری میں ذات کائنات میں تحلیل ہو گئی ہے اور کائنات ذات میں محسوس ہو گئی ہے۔ مگر کہیں کہیں دونوں میں ثبوت بھی ہے جس سے تضاد اور تصادم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جہاں سے شاعر اپنا تخلیقی سفر از سر نو شروع کرتی ہے اور زندگی کے نہاں خازنوں سے طاقت حاصل کر کے اس بھری پُری کائنات سے رنگ اور رس کا ایک ایک قطرہ نچوڑ لینے کا حقن کرتی ہے اور اپنے روحانی اور وجدانی نیز باطنی خلا کو پُر کرتی ہے۔

مجھے "سنگِ باں" کی غزلیں پسند نہیں۔ ان میں تجربہ کی تازگی تو ہے مگر روایت کی روشنی نہیں۔ اسی لیے ان میں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے۔ یوں بھی زاہد زیدی کا فن غزل نہیں نظم ہے (نظموں کے بعض ٹکڑوں میں جہاں انھوں نے فن کے مسلمات سے چشم پوشی کی ہے، گراں گزرتے ہیں) مجموعی طور پر زاہد زیدی نے سنگِ باں کی صورت میں جو کچھ دیا ہے، اس میں بھول کا سا انداز ہے۔ وہی خوشبو وہی رنگ اور وہی دلکشی ہے۔ جو ایک کھلتے ہوئے گلاب کی خصوصیات ہیں۔

اطراف

آج کل علم کی جتنی کساد بازاری ہے، شعری مجموعے اتنی ہی فراوانی سے منظر عام پر آرہے ہیں۔ اس دور کو ہجالت کا دور تو نہیں کہا جاسکتا، لیکن اتنی بات واضح ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے نون لطفہ اور ان کے ضابطوں کی اہمیت کو وقتی طور پر نظر انداز کر دیا ہے، لیکن اس صورت حال میں جب کوئی روح پرور اور دلنواز شعری مجموعہ ہاتھ آتا ہے تو خوشی ہوتی ہے۔

سوین لینگر نے لکھا ہے کہ استعارہ سازی اور پیکر تراشی انسانی ذہن کا بنیادی وصف ہے۔ مہذب آدمی اور فنکار ہی نہیں بلکہ قبائلی انسان بھی تصویروں میں سوچتا ہے۔ یہی نفسیاتی اور تجربی پیکریت، جب شاعری میں لسانی پیکریت کا روپ اختیار کر لیتی ہے تو ہالیاتی اور تخلیقی تجربوں کا گہوارہ بن جاتی ہے۔ یوں تو ہر شاعر تھوڑی بہت پیکر تراشی کر لیتا ہے، لیکن جدید شاعروں نے خاص طور پر پیکر تراشی کے فنکارانہ جوہر دکھائے ہیں۔ احمد صغیر صدیقی کی شاعری کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے بھی اپنی شاعری میں پیکر تراشی کے خیال انگیز نمونے پیش کیے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

چینگ بن کے ہوا کی کمان میں رہنا	زمین سے تنگ بہت آسمان میں رہنا
نہیں یہ فکر شعر و ذکر علم و فن کی دنیا	فقروں میں سر بازار کیوں بیٹھے ہوئے ہو
سوچا ہے کہ دنیا سے گزر جائیں گے یوں ہی	رستوں پہ تعاقب بھی کسی کا نہ کریں گے
جانے کیا جادو تھا اندھی شب میں پلے چاند کا	واپسی پر کل بڑی مشکل سے اپنا گھر ملا
ابھری تھی ذہن و دل میں کوئی سائلی سی یاد	پھرات بھر میں نیند میں بھی جاگت رہا
ریگ ہی ریگ ہے سوکھے ہوئے دریا کا نصیب	ننگسار و امری آنکھوں میں نہ دریا ڈھونڈو

میں اکیلا ہوں جہاں اور اکیلا بھی ہمیں
 مرے اللہ پر سنسان مکاں کیسا ہے؟
 لہو ہو ہی سہی تیرے جاں نثار تو کیسا
 جگر جگہ سے صف دشمنان بھی ٹوٹی ہے
 نہ جانے کیا ہے، ہوا میں پتہ نہیں چلتا
 کہ اس ہوا میں بدن اپنا ٹوٹتا ہے بہت
 جب سے بدن میں چاند کس نے لگالیے
 خوابوں نے، آنکھ آنکھ میں زینے لگالیے
 ان اشعار میں تخلیقی اور جہالیاتی پیر تراشی پائی جاتی ہے۔ یوں تو تخلیقی اور لغوی زبان کا ہر
 عنصر پیکر بن سکتا ہے۔ خواہ وہ لفظ ترکیب ہو، تشبیہ و استعارہ ہو، کنایہ یا علامت ہو۔ لیکن استعارے
 و پیکر میں یہی مماثلت ہے۔ احمد صغیر صدیقی نے تازہ کار استعاروں کو تلازمات کی طور میں پرو کر پیکر
 تراشی کی ہے۔ احمد صغیر صدیقی کے رومانی تجربے ہوں یا اس دور کے نئے انسان کی پیچیدہ سائیکی کے
 اثرات خواہ زندگ کی منگلاخ وادیوں کے سفر کے تجربات ہوں یا ذہنی اور جذباتی واردات احمد صغیر صدیقی
 تصویروں میں سوچتے ہیں اور استعاروں اور پیکروں میں اظہار خیال کرتے ہیں۔
 میر طریقہ ہے کہ میں شاعری پر فنی، لسانی اور عروسی نقطہ نظر سے بھی غور کرتا ہوں۔ احمد صغیر
 صدیقی کے "احزان" کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ انھیں اردو شاعری کی زندہ و تابندہ روایات پر
 دسترس ہے جنھیں انھوں نے پسپائی ہوئی بجلیوں کی طرح برتا ہے۔ لیکن کہیں کہیں ان کے ذریعہ اظہار
 اور فنی اصولوں کی قبا ان کی شاعری کے بدن پر مسک گئی ہے۔ ذیل میں چند مقامات کی نشاندہی کی
 جاتی ہے۔

باغ کے پھول تک مصنوعی ہوئے کوئی بتلاؤ اب تتلیاں کیا کریں
 پہلے مصرعے میں لفظ "مصنوعی" غلط تلفظ کے ساتھ نظم ہوا ہے۔ اس لفظ کا تلفظ مفعولن کے
 وزن پر ہے۔ اس لیے مصرع خارج از بحر ہے:

ات جب دھواں بن کر پھیل جائے چاروں اور
 دیر تک س عسالم میں چاند ڈوبتے دکھوں
 اس شعر کے دوسرے مصرعے میں لفظ "عالم" کی عین ساقط ہے۔ اس لیے مصرع خارج از بحر ہے
 پہلے تو وہی زلف پہ اسرار اڑی تھی
 دکھا تو بڑی گھور گھٹا سر پہ تنی تھی
 سائے نہ چنے والے جی رہے ہیں لفظوں میں
 صبح ہے کنایوں میں شام استعاروں میں
 ان دونوں شعرا میں قوافی، اڑی، تنی، پیر لفظوں اور استعاروں استعمال ہوئے ہیں۔
 بڑھائے ہوئے حروف نکال دینے سے "تن" اور "اڑی" نیز لفظ "اور" استعارہ بنتے ہیں جو بامعنی ہیں مگر
 متفق نہیں۔ اس لیے اظہار کا عیب ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل شعر میں قافیہ محل نظر ہے۔

اسی انداز سے اُلجھی بکھری زلف تیری ہے کہ اُلجھن میری

اس غزل کی توانی کی روشنی میں بکھری اور میری توانی محل نظر ہیں۔

اٹھاکے سب چراغ ہم نے راستوں پہ رکھ دیے بلا سے پھر ہمارے گھر میں روشنی نہیں رہی

اس شعر میں شکستِ ناروا کا عیب ہے۔

ہماری خواہش ہے کہ اُن کا سینہ مجموعہ ان اغلاط و تقالُّص سے پاک ہو۔ مجموعی طور پر

ن کی شاعری پڑھے جانے اور یاد رکھے جانے کے قابل ہے۔

کتاب نمائی دہلی: اپریل ۱۹۴۷ء

عنوانِ حشتی

(اسوانحی خاکہ)

- خاندانی نام : افتخار الحسن
ادبی نام : عنوانِ حشتی
- موجودہ منصب اور پتا : • پروفیسر آف اُردو اور
ڈین فیلٹی آن ہیومنیز اینڈ لینگویجز، جامعہ
ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵
- سجادہ نشین، درگاہ حضرت شاہ ولایت منگھوریؒ
منگھور ٹاؤن، ضلع ہر دوار، یو۔ پی
- جنرل سکرٹری: جماعت صوفیائے ہند، بی ۱۱۷
(اُردو سماج) جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵
- تاریخ و مقام ولادت : ۵ فروری ۱۹۳۷ء - قصبہ
منگھور، ضلع ہر دوار، یو۔ پی (منگھور پہلے ضلع بہار پور
میں تھا)
- والد کا اسم گرامی : پیر زاہد شاہ سید انوار الحسن
انوار حشتی منگھوریؒ، خلف الرشید پیر زاہد شاہ
سید نور الحسن نور حشتی منگھوریؒ
- والدہ کا اسم گرامی : دختر مسافر بید وحت توں بنت
جناب قاضی سید ظہیر احمد (قصبہ بگھوہ - ضلع
منظفر نگر - یو۔ پی)
- اہلیہ کا نام : سیدہ عنوان حشتی، بنت جناب ریاض الحق ہاشمیؒ
(قصبہ چرتھاول - ضلع مظفر نگر - یو۔ پی)
- اولاد : (۱) عالیہ شاداب (شوہر کا نام : سید
محمد کبر حسیں) (پسر شدگان : انجمنیر)
- (۲) ملک اختر حشتی (ایم بی اے)
(۳) شگفتہ شیریں (شوہر کا نام : زاہد غلیل
بزنس مین)
- (۴) سیما سحر (شوہر کا نام : جاوید اقبال ٹرنہ پورٹ)
(۵) فیصل انتخاب حشتی
- تعلیم : (۱) بی ائی اسکول (۱۹۵۳ء) (۲) انٹرمیڈیٹ
(۱۹۵۵ء) (۳) ادیب کمال (۱۹۵۵ء)
(۴) آئی بی ڈی (۱۹۵۵ء) (۵) بی۔ اے
(۱۹۵۹ء) (۶) ایم۔ اے جرائیدہ (۱۹۶۱ء)
(۷) ایم۔ اے اُردو (۱۹۶۳ء) (۸) ایم لٹ اُردو
(۱۹۶۸ء) (۹) پی۔ ایچ۔ ڈی اُردو (۱۹۷۳ء)

رکن انجمن جامعہ

(۱) ۱۹۸۲ء سے بحیثیت منیر ریڈر

(۲) ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک بحیثیت صدر شعبہ اردو

(۳) ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۵ء تک بحیثیت صدر شعبہ اردو

(۴) ۱۹۹۲ء سے بحیثیت ڈین آف فیکلٹی

دیگر انجمنوں اور اداروں کی رکنیت

(۱) خازن کل ہند انجمن اساتذہ اردو جامعات ہند

(۱۹۵۵ء سے ۱۹۷۰ء تک)

(۲) نائب صدر کل ہند اردو انٹرنیشنل کونسل فورم

برائے قومی یکجہتی (۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۶ء تک)

(۳) رکن کل ہند انجمن اساتذہ اردو جامعات ہند

(۴) رکن ایڈوائزری بورڈ آل انڈیا ریڈیو نئی دہلی

(۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۸ء تک)

(۵) رکن آل انڈیا اسلامک اسٹڈیز کانفرنس

(۱۹۸۲ء سے ۱۹۸۶ء تک)

(۶) رکن بورڈ آف اسٹڈیز ایم۔ ڈی۔ یونیورسٹی

رہنک (۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک)

(۷) رکن بورڈ آف اسٹڈیز شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی

علی گڑھ (۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۹ء تک)

(۸) رکن بورڈ آف اسٹڈیز اودھ یونیورسٹی فیض آباد

(۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۸ء تک)

(۹) رکن بورڈ آف اسٹڈیز راجستھان یونیورسٹی

جے پور (۱۹۸۶ء سے ۱۹۹۰ء تک)

(۱۰) رکن مولانا ابوالکلام آزاد ورلڈ ریسرچ انسٹیٹیوٹ

حیدرآباد (۱۹۸۹ء سے دو سال کے لیے)

ملازمت: (۱) لکچر جرنالیہ - شعیب منیر کھن۔ اگرہ

یکم جولائی ۱۹۶۱ء سے ۱۲ ستمبر ۱۹۶۳ء تک۔

(۲) لکچر اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

۱۵ ستمبر ۱۹۶۳ء سے ۱۱ مارچ ۱۹۷۵ء تک۔

(۳) ریڈر شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔

۱۲ مارچ ۱۹۷۵ء سے ۱۱ مارچ ۱۹۸۳ء تک۔

(۴) پروفیسر آف اردو شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی۔ ۱۲ مارچ ۱۹۸۳ء سے مسلسل۔

مناصب: جامعہ ملیہ اسلامیہ میں

۱۔ صدر شعبہ اردو پہلی بار ۱۹ دسمبر ۱۹۷۸ء سے ۸ دسمبر

۱۹۸۰ء تک دوسری بار ۱۶ جولائی ۱۹۸۳ء سے

۱۵ جولائی ۱۹۸۶ء تک۔

۲۔ اعزازی ڈائرکٹر اردو خط کتابت کورس

پہلی بار ۱۵ دسمبر ۱۹۷۸ء سے ۸ دسمبر ۱۹۸۰ء تک

دوسری بار ۱۶ جولائی ۱۹۸۳ء سے ۱۵ جولائی ۱۹۸۶ء تک

۳۔ ڈین فیکلٹی

(۱) ڈین فیکلٹی آف ہیومنٹی ٹینر اینڈ لینگویجز

۴۔ چیئرمین فیکلٹی کمیٹی

۴ مارچ ۱۹۹۲ء سے تین سال کے لیے

۵۔ رکن مجلس تعلیمی۔

(۱) جنوری ۱۹۷۵ء سے ۱۹۷۶ء تک بحیثیت منیر ریڈر

(۲) ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک بحیثیت صدر شعبہ اردو

(۳) ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۵ء تک بحیثیت صدر شعبہ اردو

(۴) ۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۸ء تک بحیثیت پروفیسر شعبہ اردو

(۵) ۴ مارچ ۱۹۹۲ء سے بحیثیت ڈین آف فیکلٹی

ادبی اجتماعات کو خطاب کیا۔

(۲) حکومت ایران کی دعوت پر اکتوبر ۱۹۸۷ء میں

ایران کا دورہ کیا۔ تہران کی جج کانفرنس میں مقالہ پڑھا

اور متعدد دانشوروں سے علمی تبادلہ خیال کیا۔

قدر شناسی

(۱) الفبا پبلشرز کی کتاب ہوا ز ہوا ۱۹۷۷ء میں

سوانحی خاکہ شامل ہے۔

(۲) ۱۹۸۰ء میں پاکستان کے صدر جنرل ضیا الحق

نے ازراہ علم نوازی شرف مہمانی بخشا اور

”مرتبہ جنتی“ کی ایک جلد عطا فرمائی۔

(۳) ۱۹۸۹ء میں عثمانیہ یونیورسٹی میں ایم فل کے مقالے

عنوان جنتی شخصیت اور ادبی کارنامے پر ڈگری دی گئی۔

(۴) متعدد سرچ اسکالرز کی یونیورسٹیوں میں پی ایچ

کر رہے ہیں۔

(۵) کئی کتابیں یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہیں۔

(۶) ہندوپاک کے متعدد ادیبوں نے تعلیمی کام اور

ادبی خدمات کو سراہا۔

(۷) پیانہ صفات (متعدد ادیبوں کے مضامین کا مجموعہ)

۸۸ء عنوان جنتی شخص اور شعور (شخصیت اور فن

کا جائزہ مطبوعہ)

ایوارڈز

(۱) انٹرنیشنل گریڈیشن کاؤنسل ٹی ڈی نے علمی خدمات

کا اعتراف کرتے ہوئے ۱۹۸۸ء میں ایوارڈ دیا۔

(۲) غالب کپڑا سوسائٹی نے علمی خدمات کا اعتراف

کرتے ہوئے ۱۹۸۹ء میں ایوارڈ دیا۔

(۱۱) رکن یونیورسٹی آف اردو اکادمی، لکھنؤ (۱۹۸۷ء سے

۱۹۸۹ء تک)۔ پھر ۱۹۸۹ء سے ۱۹۹۱ء تک

(۱۲) رکن دہلی اردو اکادمی۔ دہلی (۱۹۸۸ء سے

۱۹۹۱ء تک)

(۱۳) سینئر وائس پریذیڈنٹ، کل ہند انجمن اساتذہ

اردو جامعات ہند (۱۹۸۹ء سے)

(۱۴) رکن ڈیپو، سی آر پی آف انڈیا (۱۹۹۰ء)

(۱۵) رکن سرچ ڈگری کمیٹی، اردو یونیورسٹی،

فیض آباد (۱۹۹۱ء سے)

اردو صحافت

(۱) رکن مجلس ادارت، ماہنامہ ”قافلہ“، بھکاک

(۲) رکن مجلس مشاورت، ماہنامہ ”قاری“، دہلی

(۳) رکن مجلس مشاورت، ماہنامہ ”شہود“، کلکتہ

(۴) رکن مجلس ادارت، سہ ماہی ”ابر“، بدایوں

(۵) رکن مجلس مشاورت، ماہنامہ ”درخشاں“، دہلی

(۶) رکن مجلس مشاورت، ماہنامہ ”لوحہ فکریہ“، نئی دہلی

(۷) رکن مجلس مشاورت، ماہنامہ ”ادب نگار“

مونا تھ بھین (یوپی)

بیرونی مالک کے تعلیمی اور ادبی دورے

(۱) حکومت پاکستان کی دعوت پر نومبر ۱۹۸۰ء

میں پاکستان میں ادبی تحقیق کی رفتار طریقہ تعلیم،

نصاب تعلیم اور تربیتی کورسز برائے اردو اساتذہ کا

مطالعہ کرنے کے لیے پاکستان کا سفر کیا۔ لاہور، اسلام آباد

کوئٹہ، پشاور اور کراچی کی یونیورسٹیوں، اداروں اور

ادبی تنظیموں کے دانشوروں سے تبادلہ خیال کیا اور

(۳) حضرت نظام الدین روحانی مشن نے علمی اور صوفیانہ خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ۱۹۹۲ء میں حضرت امیر خسرو ایوارڈ دیا۔

(۴) دہلی اردو اکادمی نے شری خدمات کے اعتراف میں اردو شاعری ایوارڈ ۱۹۹۱ء دیا۔

کتابوں پر انعامات / اعزازات

(۱) تنقید سے تحقیق تک پر ۱۹۷۴ء میں یوپی اردو اکادمی کا انعام۔

(۲) اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت پر ۱۹۷۷ء میں یوپی اردو اکادمی کا انعام۔

(۳) مکاتیب احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد اول) پر ۱۹۷۸ء میں یوپی اردو اکادمی کا انعام۔

(۴) تنقید سے تحقیق تک پر ۱۹۸۱ء میں میر اکادمی لکھنؤ کا میر ایوارڈ۔

(۵) مسنویت کی تلاش پر ۸۲ء میں یوپی اردو اکادمی لکھنؤ مغربی بنگال اردو اکادمی کلکتہ اور دہلی اردو اکادمی کے انعامات۔

(۶) مکاتیب احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم) پر ۱۹۸۲ء میں بہار اردو اکادمی کا انعام۔

(۷) عروضی اور نعتی مسائل پر ۸۶ء میں یوپی اردو اکادمی کا انعام اور بہار اردو اکادمی کا قاضی عبدالودود انعام۔

(۸) اردو میں کلاسیکی تنقید پر ۱۹۸۹ء میں یوپی اردو اکادمی، بہار اردو اکادمی اور مغربی بنگال اردو اکادمی کے انعامات۔

تخلیقی سفر کا آغاز و ارتقاء

(۱) پہلے شعر کی تخلیق ۱۹۴۹ء میں

(۲) پہلی نزل کی تخلیق ۱۹۵۰ء میں

(۳) پہلی نزل کی اشاعت روزنامہ "طرب" دہلی (۱۹۵۰ء)

(۴) پہلی نظم کی تخلیق ۱۹۵۱ء میں۔

(۵) پہلی نظم کی اشاعت ماہنامہ "شاعر" بمبئی (۱۹۵۳ء) (سلام اسے سنا)

(۶) پہلی نثری تخلیق (ڈراما) کی اشاعت: ماہنامہ "تحفہ" (۱۹۵۳ء) (بچوں کا ڈراما)

(۷) پہلی تنقیدی تحریر ماہنامہ "ادی" دیوبند (۱۹۵۳ء) (الاس منگھوری کی شاعری)

مطبوعات ہیں

(۱) ذوقِ جمال (شاعری کا مجموعہ) اردو سماج جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵ (۱۹۶۶ء)

(۲) نیم باز (شاعری کا مجموعہ) اردو سماج جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵ (۱۹۶۸ء)

(۳) عکس و شخص (تنقیدی خاکے) اوراد عارض، مادی پور، نئی دہلی (۱۹۶۸ء)

(۴) تنقیدی پیرائے (تحقیق و تنقید) چمن بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی (۱۹۶۹ء)

(۵) تنقید سے تحقیق تک (تحقیق و تنقید) اردو سماج جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۷۴ء)

(۶) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (تحقیق) انجمن ترقی اردو، رادو ایئر، نئی دہلی (۱۹۷۶ء)

(۷) کوشن چند: جیتا و خدشا (ادب نگار کا خاص نمبر) ادب نگار، سونا تھ بھجن، عظیم گڑھ (۱۹۷۷ء)

(۸) مکاتیب احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد اول) و تحقیق و تنقید) اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵ (۱۹۷۷ء)

(۹) سارِ مغرب (حصہ دوم) (ترتیب) براشتراک حسن الدین احمد (مرتبہ) ولا اکادمی حیدرآباد (۱۹۷۷ء)

- (۱۰) اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت (تحقیق و تنقید)
اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵ (۱۹۷۷ء)
- (۱۱) منارِ صدا (ترتیب) دارالمصنفین جامع مسجد
دہلی (۱۹۸۱ء)
- (۱۲) معنویت کی تلاش (تحقیق و تنقید) رنگ محل پبلیکیشنز
انصاری روڈ، مظفر نگر، یوپی (۱۹۸۳ء)
- (۱۳) مکاتیبِ حسن مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم) (تحقیق)
اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۳ء)
- (۱۴) عروسی اور فی سائل (تنقید و تحقیق) اردو سماج
بی۔ ۱۱ جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۵ء)
- (۱۵) اردو میں کلاسیکی تنقید (تنقید) مکتبہ جامعہ ملیہ
جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۸ء)
- (۱۶) آزادی کے بعد دہلی میں اردو غزل (انتخاب مقدمہ)
اردو اکادمی، دریا گنج، نئی دہلی (۱۹۸۹ء)
- (۱۷) حرفِ برہنہ (تنقید) اردو سماج، بی۔ ۱۱ جامعہ نگر
نئی دہلی (۱۹۸۹ء)
- (۱۸) ابراسخی اور اصلاحِ سخن (تحقیق و تنقید) اردو سماج
جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۹۰ء)
- (۱۹) تنقید نامہ (تنقید) اردو سماج، جامعہ نگر
نئی دہلی (۱۹۹۲ء)
- زیر ترتیب و اشاعت**
- (۱) اردو ادب پر تصویق کے اثرات (تنقید و تحقیق)
- (۲) تصویق نامہ (مذہب و تصویق)
- (۳) اردو عروسی کی تشکیل جدید (عروض کا تحقیقی مطالعہ)
- (۴) اردو تنقید کی تاریخ (تحقیق و تنقید)
- (۵) اصلاحِ سخن کی روایت (تحقیق و تنقید)
- (۶) استنادِ تحقیقی و تنقیدی مقالات
- (۷) اظہار (شعری مجموعہ)
- (۸) دینے مرتبہ (ابراسخی کا غیر مطبوعہ کلام مع مقدمہ)
- (۹) بولتے ہیں سناتے (شعری مجموعہ)
- (۱۰) مطلعِ انوار (حضرت شاہ سید انوار الحسن انوار
منگھوڑی کا غیر مطبوعہ کلام مع مقدمہ)
- دیگر مطبوعہ تحریریں**
- (۱) تقریباً ۲۵۰ مقالات
- (۲) تقریباً ۱۵۰ کتابوں پر تبصرے اور تجزیے۔
- (۳) متعدد کتابوں کے مقدمے، دیباچے اور آراء
- دیگر خدمات**
- (۱) ملک کے طول و عرض میں صد ہا جلسوں کو سیرت
تصویق اور تہذیب کے متعدد موضوعات پر
خطاب کیا۔
- (۲) نیشنل اور انٹرنیشنل سیمیناروں میں صدارتی
خطبے دیے اور مقالے پڑھے۔
- (۳) صد ہا مشاعروں میں افتتاحی تقریریں کیں اور
صدارتی خطبے پڑھے۔
- (۴) ریڈیو تبصرے اور میچر نیوزی۔ وی پروگرام
- (۵) شاگرد (درس سراج اسکالرز) ڈاکٹر شہناز انجم،
تحقیقی مقالہ "اردو نثر کا ارتقاء ابتدا سے
۱۹۵۷ء تک" اور ڈاکٹر دلچ الدین علوی،
"اردو خود نوشت: فن اور تجزیہ"
- (۶) شاگرد (شاعری) تنویر حشمتی، شہپر رسول،
عمران عظیم، فریاد آزر، وحید صدیقی، صنیعت
نجفی، سجاد سید، عطا عابدی، شمس تبریزی،
رشید افغانی، شاد قاسمی، تبسم حیات
عادل بستوی وغیرہ

ہیں۔ انھوں نے اخلاقی اور صوفیانہ اقدار کو زندگی کے نئے تقاضوں
 سے ہم آہنگ کر کے قومی اتحاد اور عالمگیر انسانی تصور کو فروغ
 دیا ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ انھوں نے بیرونی ممالک
 کے ادبی اور مذہبی دورے کیے ہیں۔ موصوف بہت سے ادبی
 و تہذیبی ماہناموں کی مشاورتی مجالس میں شامل ہیں۔ اور
 اردو کی ادبی صحافت کی زلف آرائی میں مصروف ہیں۔ پروفیسر
 عنوان چشتی بہت سے شاعروں کی خدمت اصلاح کے ساتھ
 تحقیق کے میدان میں ریسرچ اسکالروں کی رہنمائی بھی کر رہے
 ہیں۔ اور یونیورسٹی میں ایک فرض شناس اور مخلص استاد
 کی حیثیت سے اہم مقام کے مالک ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی
 نے متعدد تنقیدی نظریوں اور رویوں سے اخذ نور کر کے
 اپنے نقطہ نظر کی تشکیل کی ہے۔ اس لیے موصوف کی
 تنقید کو "تحقیقی تنقید" اور "انتخابی تنقید" کا نام دیا جاتا ہے۔
 موصوف کی شاعری "سوچتے جذبول" کی شاعری ہے۔ ان
 کی ہر غزل ایک "مخصوص موڈ" کی حامل ہوتی ہے۔ جس سے
 جمالیاتی کیفیت کے کوندے سے لپکتے ہیں اور زندگی کی بصیرت
 کی کرنیں سی پھوٹتی ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی ایک منفرد شاعر
 ممتاز نقاد اور مقبول خطیب ہیں۔ متعدد اکادمیوں نے ان کی
 کتابوں پر ایہم اور بڑے ایوارڈ دیے ہیں۔ ۱۹۹۲ء میں دہلی اردو
 اکادمی نے انھیں اردو شاعری ایوارڈ ۱۹۹۱ء پیش کیا۔ "تنقید نامہ"
 موصوف کی تازہ بہ تازہ اور نوبہ نو تنقیدی کتاب ہے۔